№ 4052.84
Bd. 2

Bought with the income of
the Scholfield bequests.

MY 31 '45

II : 3 –

Der einfache Kontrapunkt

und die einfache Fuge

nebst dem

drei- und zweistimmigen Satz

(System: Rheinberger-Kistler)

von

CYRILL KISTLER

Verlag und Eigentum
von
C. F. Schmidt, Heilbronn.

4052.84
Band 2
3138

Harmonie-Lehre

für Lehrende, Lernende und zum wirklichen Selbstunterricht

von

Cyrill Kistler.

Op. 44.

Neue zweite, sehr vermehrte Auflage.

Preis netto Mk. 3.60.

„Die Meisterregeln lernt beizeiten
Dass sie getreulich euch begleiten
Und helfen wohl bewahren,
Was in der Jugend Jahren,
In holdem Triebe
Lenz und Liebe
Euch unbewusst ins Herz gelegt,
Dass ihr das unverloren hegt."
R. Wagner.

Nach dem Urteile erster Autoritäten ist die **Harmonie-Lehre** von **Cyrill Kistler** das beste, erschöpfendste Werk dieser Gattung. Von Ambrosius bis Richard Wagner schildert dasselbe die ganze Entwicklung der Harmonie und bietet grossartige Musikbeispiele. Kein Musiker kann dieses pädagogisch reformatorische Werk entbehren.

Neue Zeitschrift für Musik:

Die leider so zahlreich erscheinenden Harmonielehren kann man zum weitaus grössten Teil ruhig ad acta legen, da nur ein flüchtiger Blick in dieselben genügt, um zu sehen, „nach" welchem andern bekannten Werke dieselben abgefasst sind. Ebenso misstrauisch muss man der Beifügung „zum Selbstunterricht" begegnen. Anders ist es bei der in zweiter, sehr vermehrter und vollständig umgearbeiteter Auflage erschienenen Harmonielehre Kistlers. Aus langjähriger Praxis heraus entstanden, bietet dieses Werk in klarer, nur zweckmässiger, alles gelehrte oder gelehrt aussehen sollende Phrasentum beiseite lassender Fassung und in erschöpfender Behandlung die ganze Entwicklung der Harmonie von Ambrosius bis Richard Wagner, und die Mahnung des letzteren: „Man lernt nur an Beispielen" befolgend, lässt sich der Verfasser keine Gelegenheit entgehen, **eine ausserordentlich reiche Anzahl trefflich gewählter Musikbeispiele in den Text zu streuen.** Das Übungsmaterial ist nach Richters Übungsbuch angegeben. Die äussere Ausstattung ist die denkbar eleganteste. **Wer den nötigen Fleiss und die erforderliche Energie zum Selbststudium der Harmonielehre besitzt, dem ist in erster Linie dieses anregend gehaltene Werk als treuer Führer dringend anzuempfehlen.**

W. J. v. Wasielewsky

Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert.

Mit 10 Seiten Abbildungen von Instrumenten und 95 Seiten Musikbeilagen.
275 Seiten 8°. Preis **Mk. 2.—.**

Verlag von C. F. SCHMIDT, Heilbronn a. N.

CEFES-EDITION

CYRILL KISTLER'S

MUSIKTHEORETISCHE SCHRIFTEN

BAND I.
Harmonielehre.

BAND II.
Der einfache Kontrapunkt. Der Dreisatz und Zweisatz. Die einfache Fuge.
(System Rheinberger-Kistler.)

BAND III.
Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die dreistimmige und zweistimmige Fuge.

BAND IV.
Der drei-, vier- und fünfstimmige Kontrapunkt. Höchste Kunst der Polyphonie.
Die Fuge zu drei, vier und fünf Stimmen. Kanon.

BAND V.
Der gemischte Vokalsatz und Männerchorsatz.

BAND VI.
Formenlehre und Instrumentation.

4052.84
Band 2

Verlag und Eigentum
von
C. F. SCHMIDT, HEILBRONN A. N.

3138

Schol.
May 20, 1908
H
Cent
4052.84

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

CYRILL KISTLER.

Der einfache Contrapunkt und die einfache Fuge.

INHALT.

Seite.

Vorwort 2

Einfacher Contrapunkt.

a) Der gleiche homophone und
b) der polyphone Contrapunkt. } 3

Kantus firmus (Tonleiterbegleitungen in D dur) 4

Theorie der Tetrachorde 6

Molltonleiterbegleitungen 10

Freie Melodiebildungen mit contrapunktischen freien Begleitstimmen 12

Nebentöne der Harmonien 16

Imitation 19

Bewegungsarten. — Umfang des Streichquartettes 22

Imitation für Streichquartett 24

Kantus firmus Arbeiten mit Textunterlage 29

Eine kontrapunktische Studie über Richard Wagner's Meistersinger-Choral 32

Wer nur den lieben Gott lässt walten 37

Der 3 stimmige Satz 48

Der 2 stimmige Satz 50

Die einfache Fuge 52

Vorwort.

Nach dem Erscheinen der II. Auflage meiner Harmonielehre wurden sehr häufig Anfragen an mich gerichtet, ob ich denn nicht auch Werke über den

Kontrapunkt

verfasst hätte. Meine zahlreichen Theorieschüler schrieben meinen Lehrgang teilweise ab und warteten immer auf die vollständige Veröffentlichung des vorliegenden Buches. Noch zu Lebzeiten Josef Rheinbergers unterhielt ich mit diesem eine lebhafte Correspondenz über alle Specialitäten des einfachen und mehrfachen Kontrapunktes, der Fuge, des Kanons etc. wobei er mir die Erlaubniss (nach vorheriger Einsicht und Correktur) erteilte die Münchener Musikschularbeiten vom Jahre 1876/77–78 zu veröffentlichen, wofür ich dem unvergesslichen Meister ins Grab herzlichen Dank sende. Das Buch ist in seiner Eigenart bestimmt auch für das Selbststudium ausgezeichnete Dienste zu tun. Die Arbeit ist aus der Praxis herausgewachsen und nur für den praktischen Gebrauch bestimmt, weshalb auch alle wissenschaftlichen Fragen der Sache ferngehalten wurden.

In Übereinstimmung mit Rheinberger ist hier dem

einfachen Kontrapunkte
die einfache Fuge

angegliedert, eine sehr praktische Neuerung. Auch ist diesem Werke der 3= und 2 stimmige Satz angefügt.

Möge auch dieses Buch denselben grossen Beifall finden wie meine Harmonielehre.

Bad Kissingen. November 1903.

Cyrill Kistler.

Abkürzungen: Münchener Musikschularbeiten Josef Rheinberger = M.M.A.J.Rh.
Kissinger Musikschularbeiten Cyrill Kistler = K.M.A.C.K.

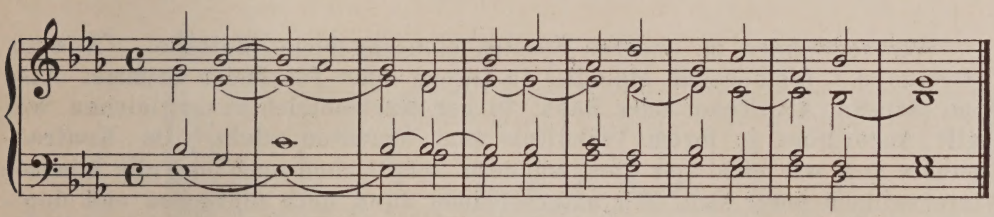
Einfacher Kontrapunkt.

Unter Kontrapunkt verstehen wir die Kunst, mehrere selbständige Melodien zu gleicher Zeit erklingen zu lassen. Wir verstehen darunter auch die Kunst, die Harmonie und Melodie gleichzeitig und gleichwertig zu verbinden und zu behandeln.

Man unterscheidet zweierlei Arten von einfachem Kontrapunkt:

I. den gleichen, harmonischen oder **homophonen Kontrapunkt.**

Ein Beispiel hierzu:



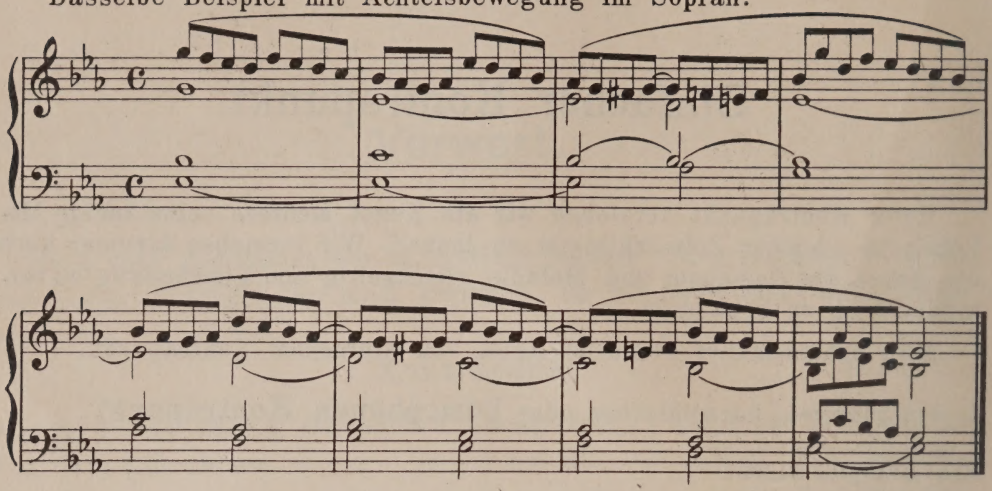
Das Gegenteil vom homophonen Satz, ist der polyphone Satz.

In letzterem sind die Stimmen in melodiösem Sinne zu führen, worüber in dieser Abhandlung öfters gesprochen wird.

II. Das vorstehende Beispiel soll in den **polyphonen Kontrapunkt** umgebildet werden:

Kleine harmonishe Veränderungen wie bei ★ *(ces* im Tenor) sind in diesen Übungen gestattet.

Dasselbe Beispiel mit Achtelsbewegung im Sopran.



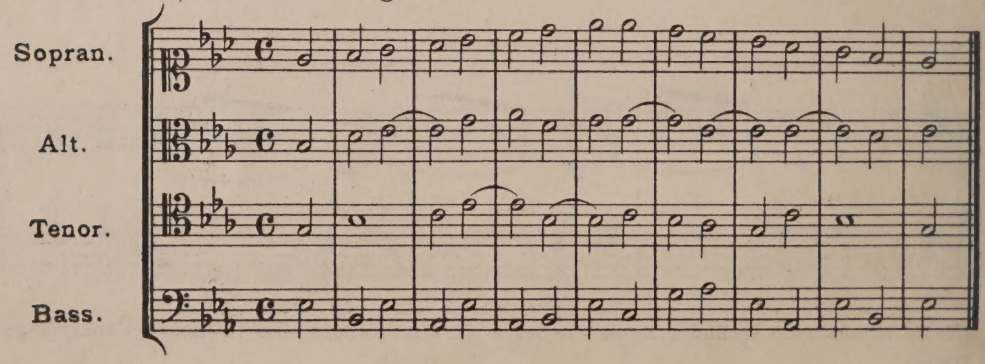
Wir verwenden zu unseren Studien eine gegebene Melodie *(Kantus firmus* d. i. festsehende Melodie) in irgend einer führenden Stimme. Also im: Sopran, Alt, Tenor oder Bass. In der Harmonielehre vergleichen wir alle Accordtöne in ihrem Verhältnis zum Grundton allein. Im Kontrapunkte tun wir nicht nur dies, sondern vergleichen auch noch alle Stimmen intervallisch unter sich. Wir unterscheiden dann noch einfachen und doppelten Kontrapunkt. Vorläufig haben wir es nur mit dem einfachen Kontrapunkt zu tun.

Da im Kontrapunkt die einzelnen Stimmen melodisch aufzufassen sind, so kann eine freiere Schreibweise Verwendung finden als in der Harmonielehre.

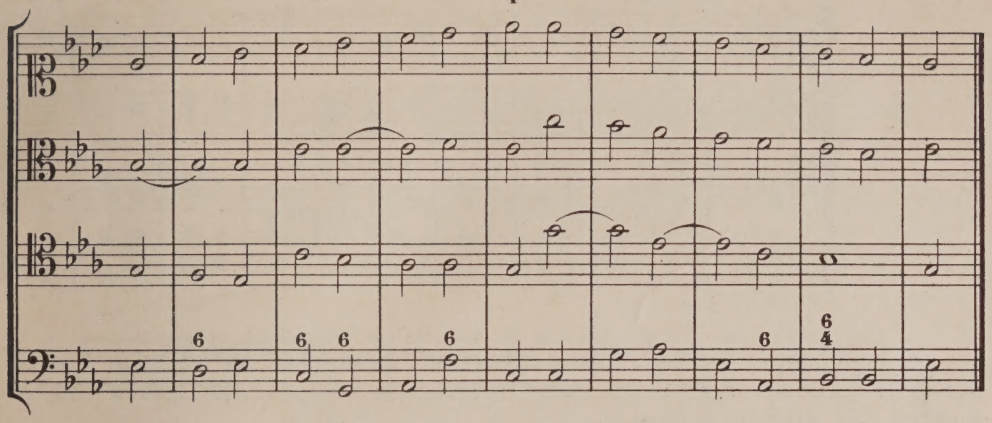
In den nachfolgenden Arbeiten sollen Tonleitern begleitet werden. Wir werden dabei die 4 alten Schlüssel verwenden, weil die Kenntniss derselben auch für das Instrumentiren und Transponieren unentbehrlich ist. So werden z. B. in Instrumentalsätzen hohe Stellen des Violoncellos und Fagottes im Tenor- die Violastimmen immer im Altschlüssel geschrieben.

Kantus im Sopran.

a.) Mit Dreiklängen.

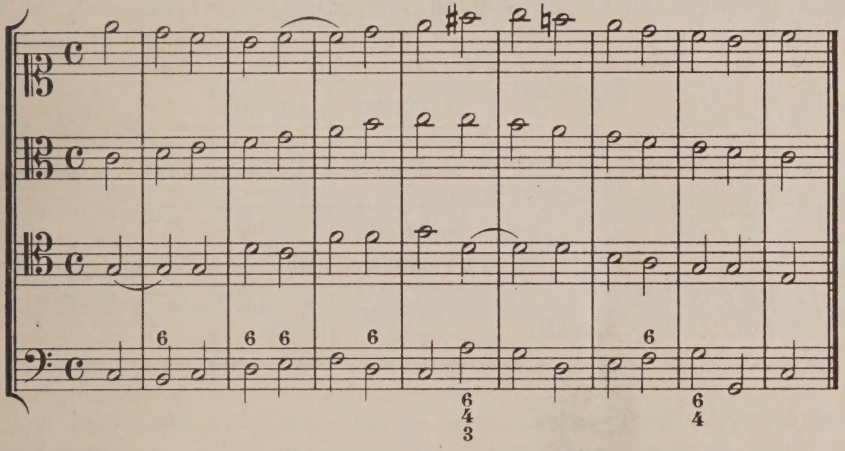


b.) auch mit Umkehrungen als 6 und $\frac{6}{4}$ Akkorden.



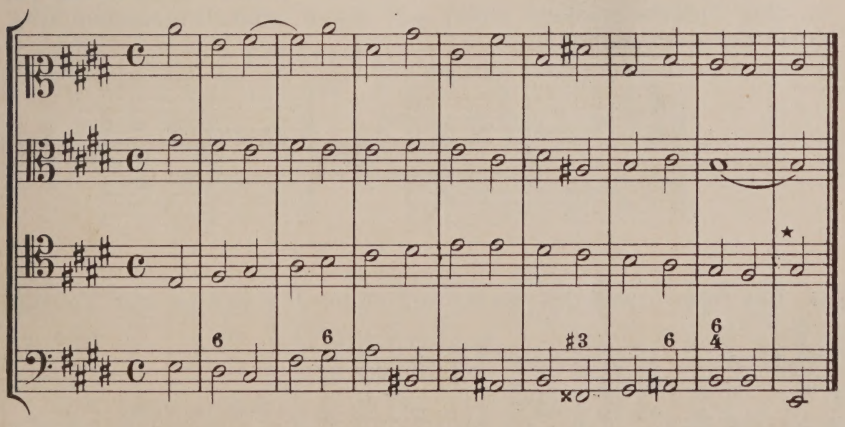
Kantus im Alt.

Kant.firm.



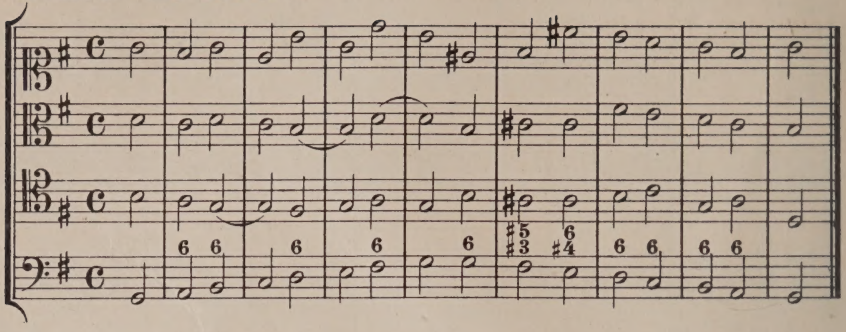
Kantus im Tenor.

Kant. firm.



★ Hier wurde der Kant. firm. geändert um die Terz zu erhalten.

Kantus im Bass.



Zu beobachten ist bei diesen Arbeiten, dass man die richtige Tonart für jede Stimme treffe, d. h. *die* Tonart, die sich für die Höhen und Tiefenlage der Stimme eignet.

Im grossen Ganzen kann man als Regel aufstellen, dass die vier Stimmen des gemischten Vokalsatzes dem Quinten oder Quartenzirkel entsprechen; natürlich können chromatische Verschiebungen hierbei stattfinden. z. B.

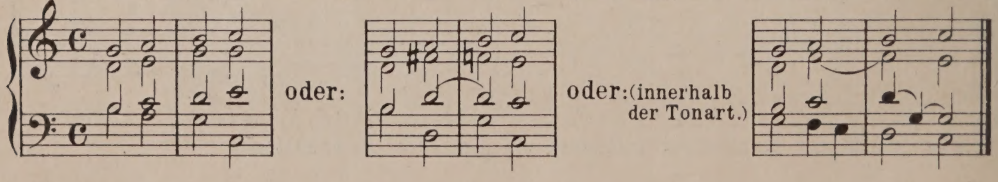
Sopran.	G dur	C dur	
Alt.	D dur Des "	F dur Fis " E "	
Tenor.	G dur Ges "	C dur Des " H "	u. s. w.
Bass.	D dur Des "	F dur Fis " E "	

Bei Begleitung der Durtonleiter ist Folgendes zu beachten.

a.) aufwärts:

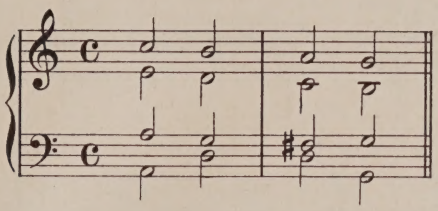
1. Der Untertetrachord weist auf einen modulatorischen Weg nach der Seite der Unterdominante:

2. Der Obertetrachord weist auf einen Rückgang zur Tonika.

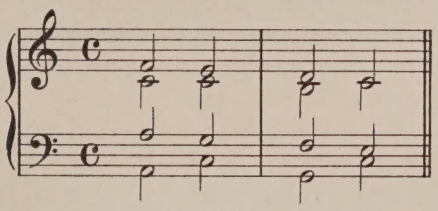


b.) abwärts:

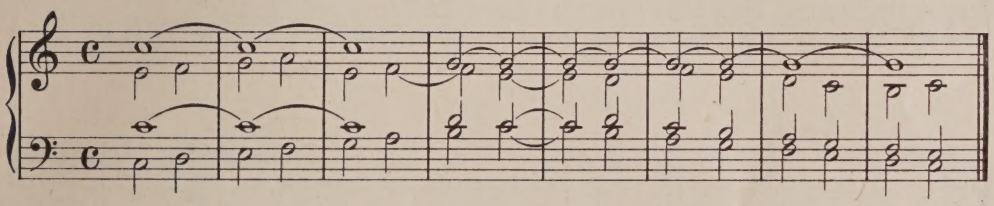
1. Der Obertetrachord weist auf einen modulatorischen Weg nach der Seite der Oberdominante:



2. Der Untertetrachord weist auf einen Rückgang zur Tonika.

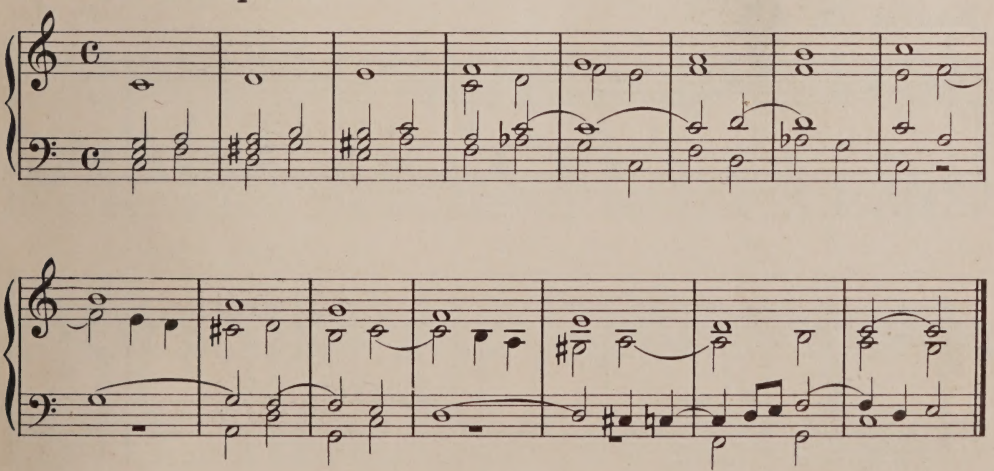


Kantus im Bass.

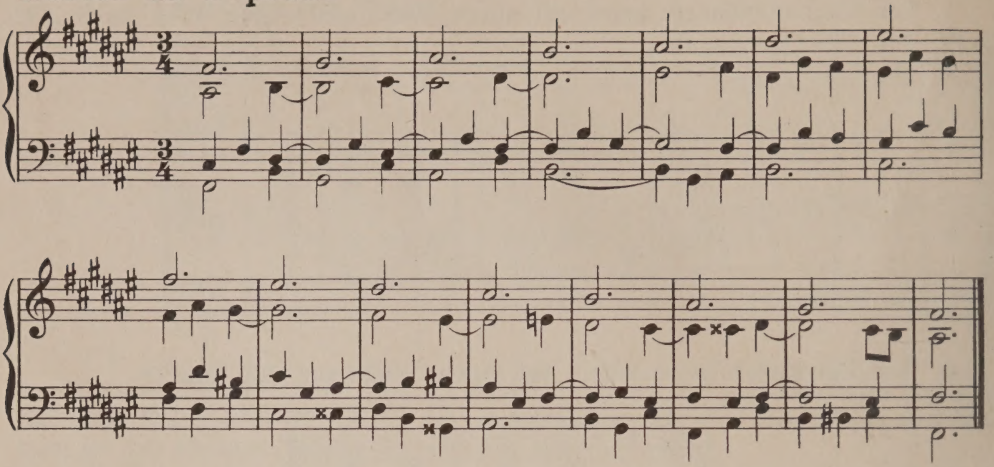


In den nun folgenden Beispielen seien reichhaltigere Begleitungen der Tonleitern versucht.

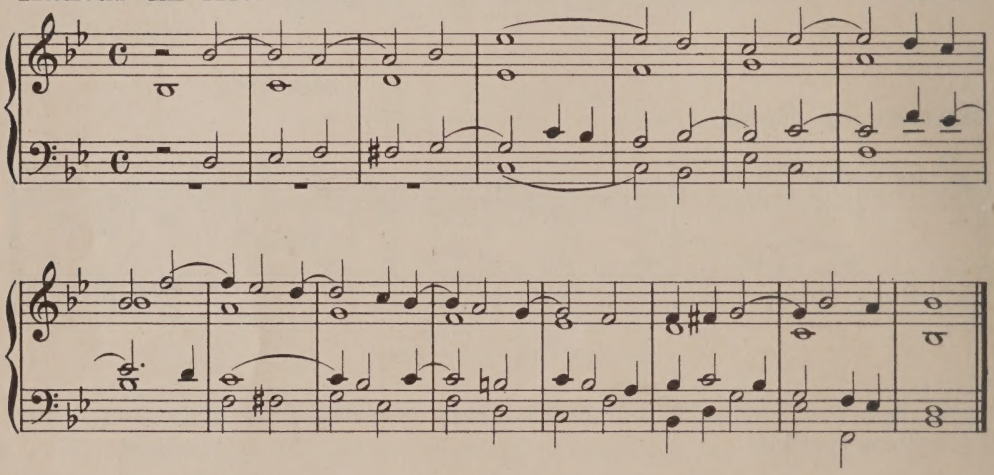
Kantus im Sopran.



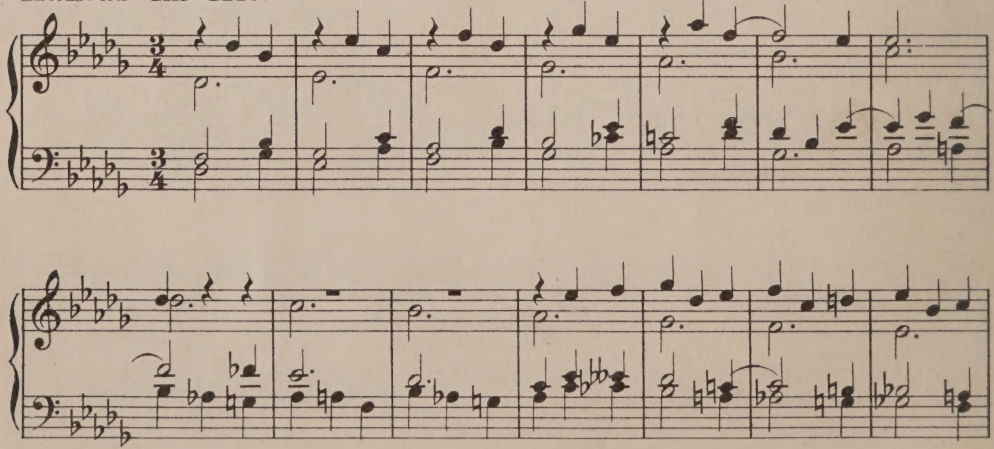
Kantus im Sopran. Fr. K.



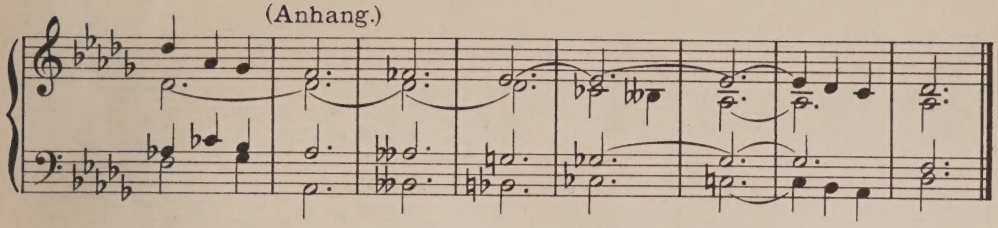
Kantus im Alt. Fr. K.



Kantus im Alt. Fr. K.

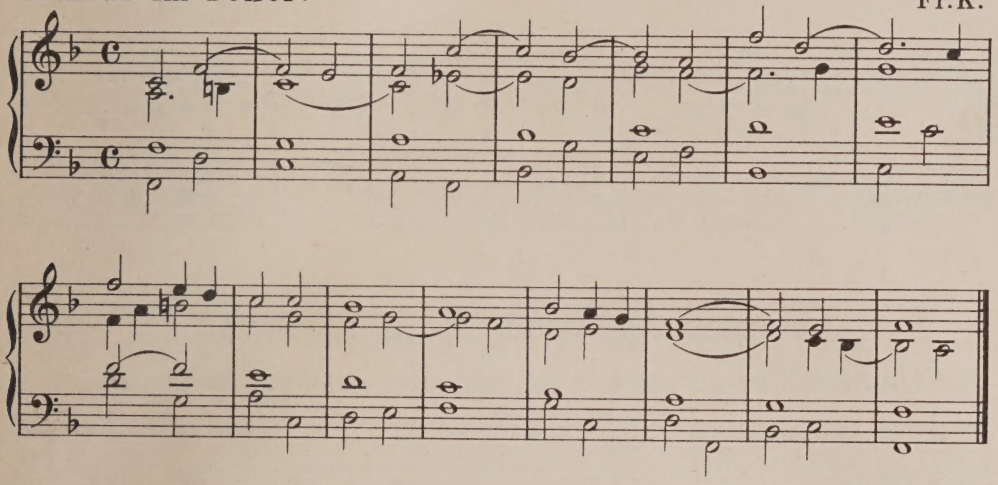


(Anhang.)



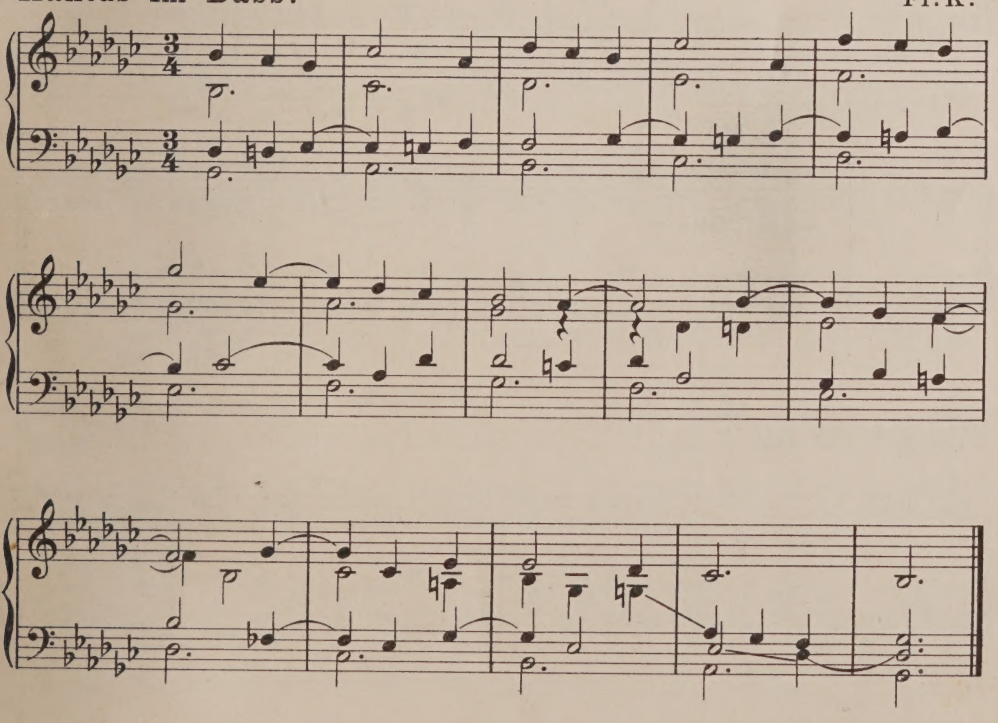
Kantus im Tenor.

Fr.K.

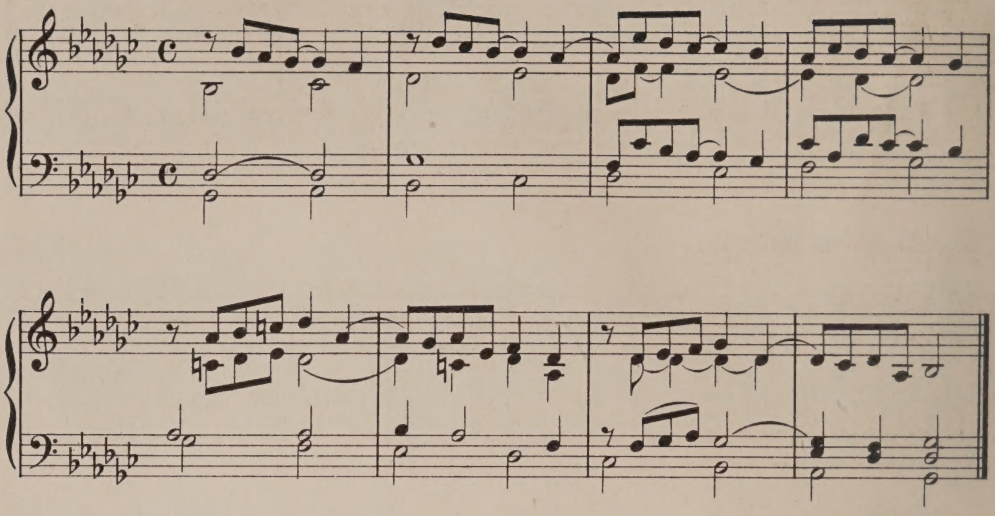


Kantus im Bass.

Fr.K.



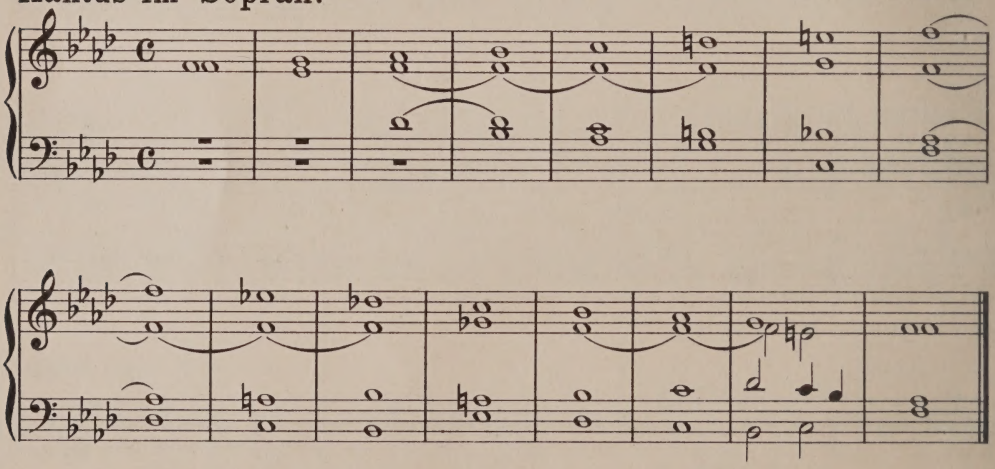
Kantus im Bass. K. M. A.



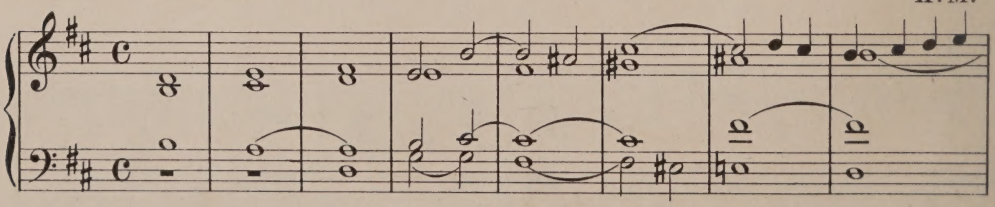
Begleitungen von Molltonleitern.

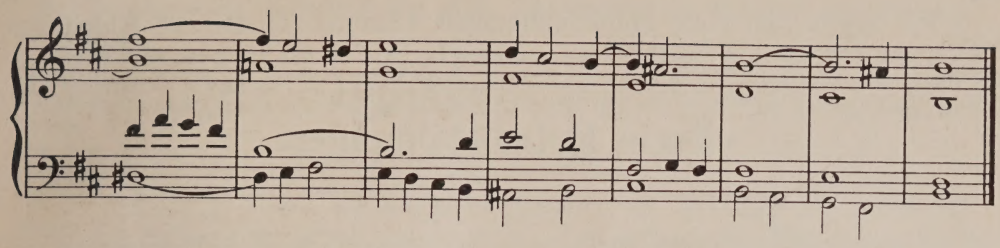
Die folgenden Übungen sind in die vier alten Schlüssel zu übertragen.

Kantus im Sopran. K. M.

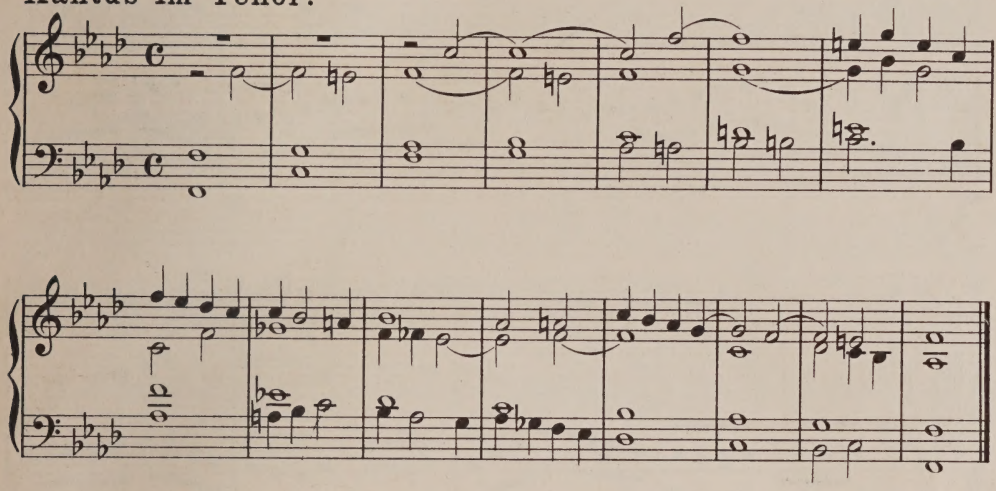


Kantus im Alt. K. M.

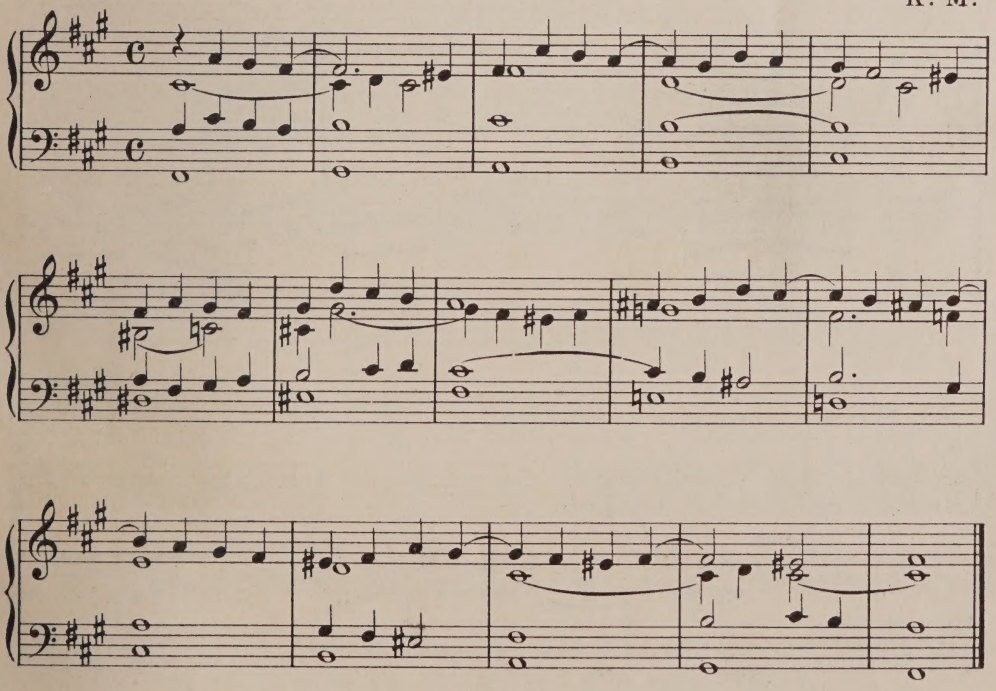




Kantus im Tenor. K. M.



Kantus im Bass. K. M.

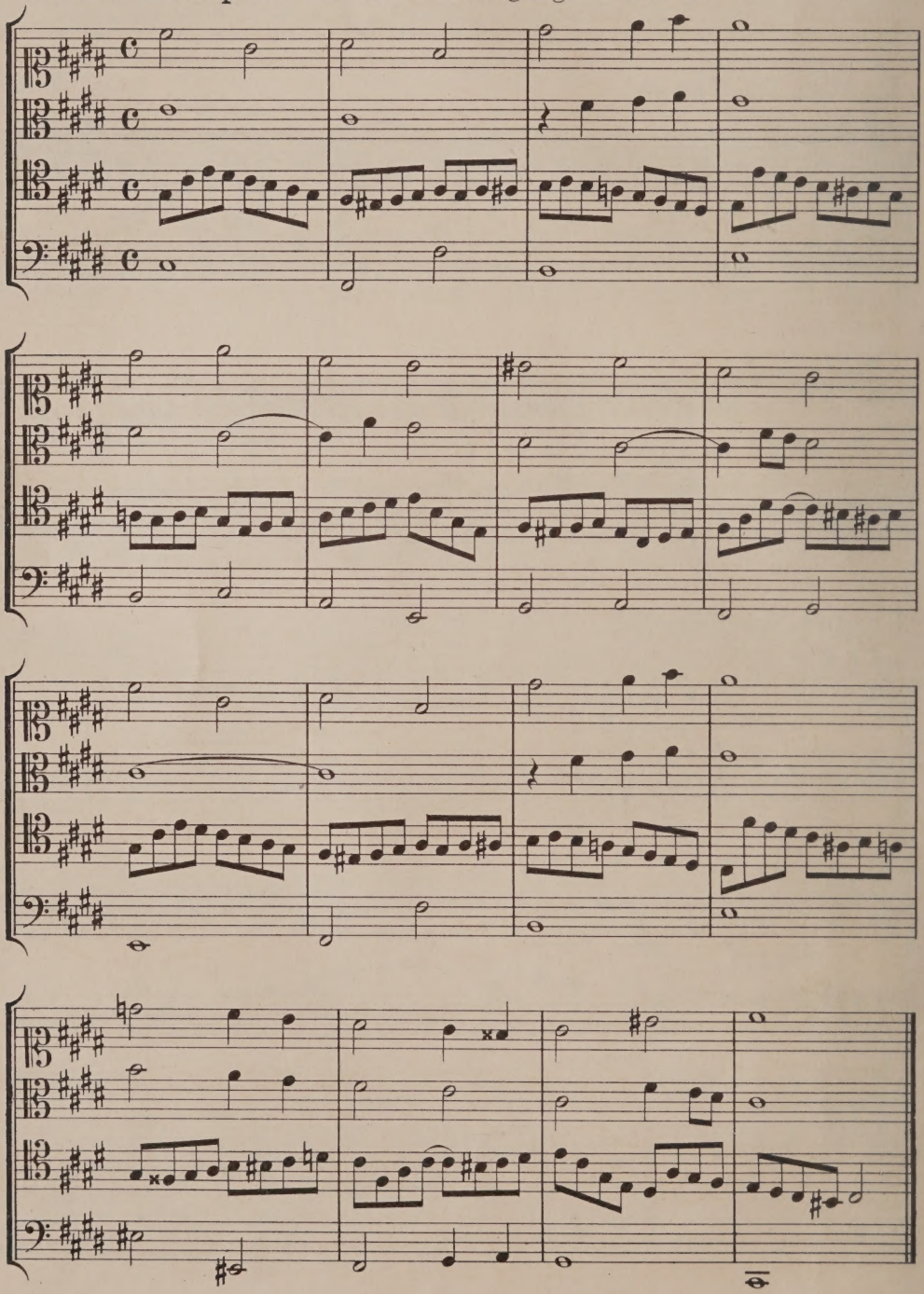


Es folgen nun freie Melodiebildungen (Kantus) in den verschiedenen Stimmen. Dieselben werden mit mannigfachen Begleitungen versehen.

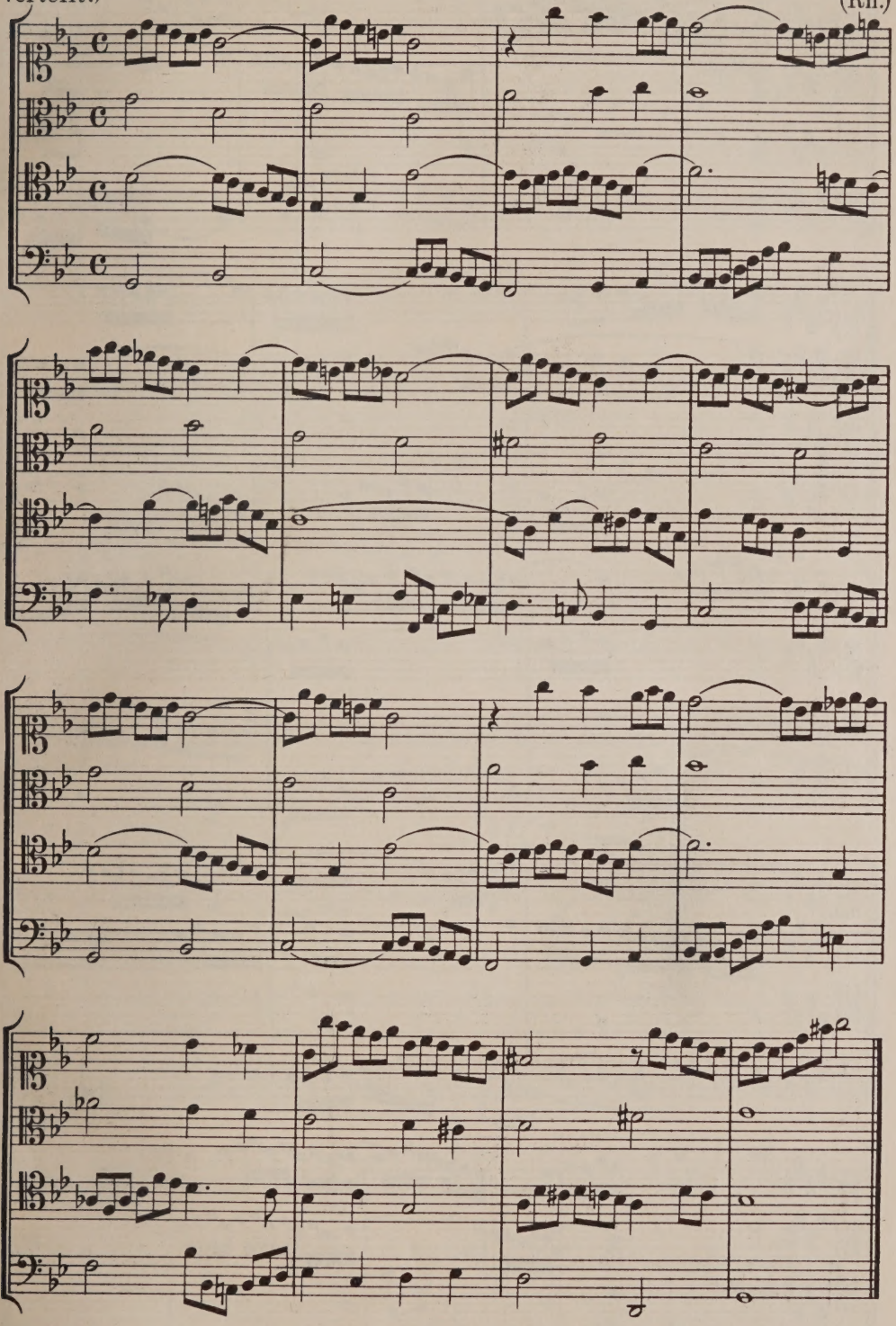
Freie Melodiebildungen.

Rh.

Kantus im Sopran mit Achtelsbewegung im Tenor.

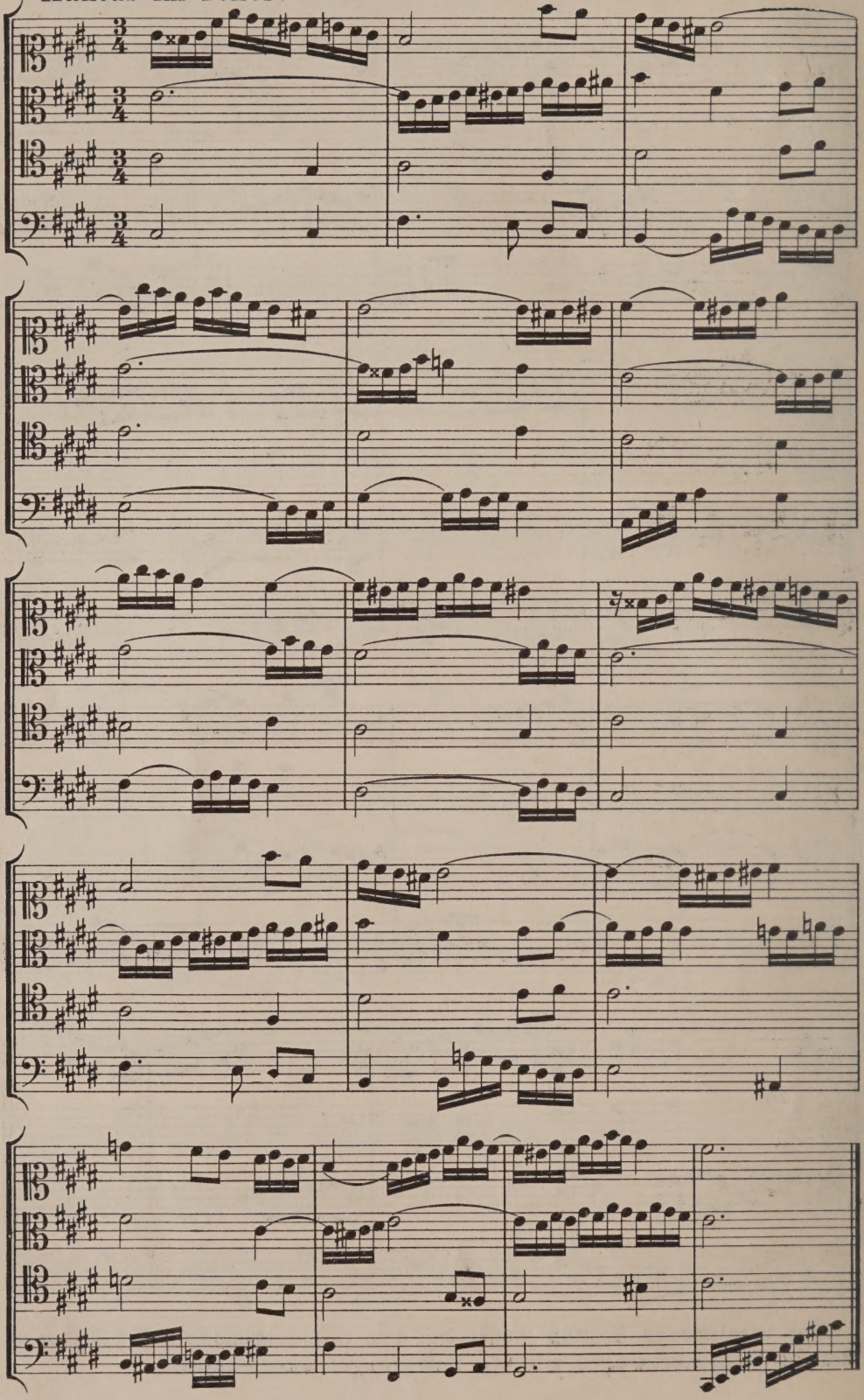


Der vorstehende **Kantus im Alt.** (Bewegung in Triolen unparteiisch verteilt.)

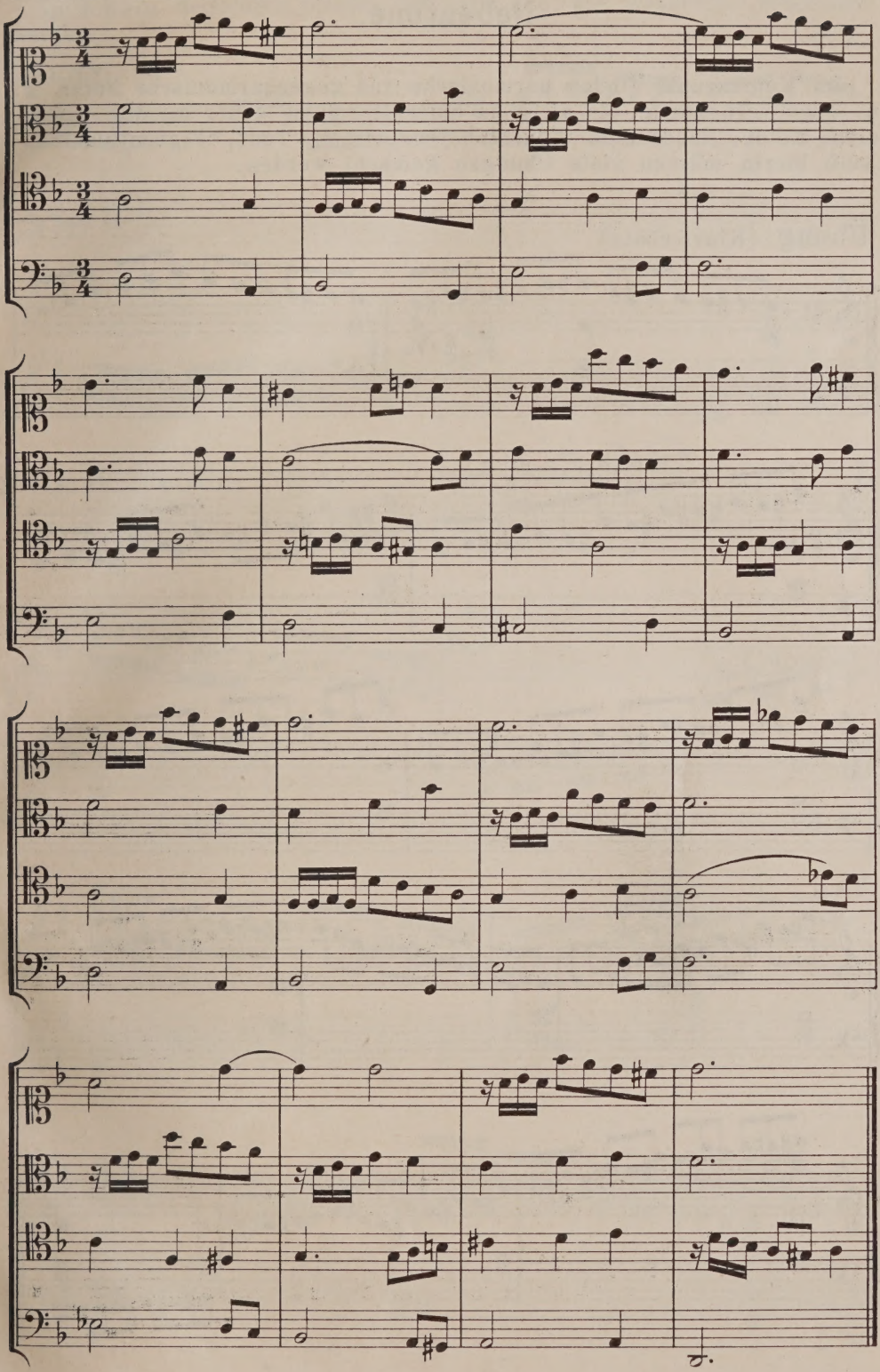


Der vorstehende Kantus wurde bei dem nun folgenden K. F. i. Tenor in den 3/4 Takt übertragen, mit 1/16 Bewegungen ausgestattet.

Kantus im Tenor.



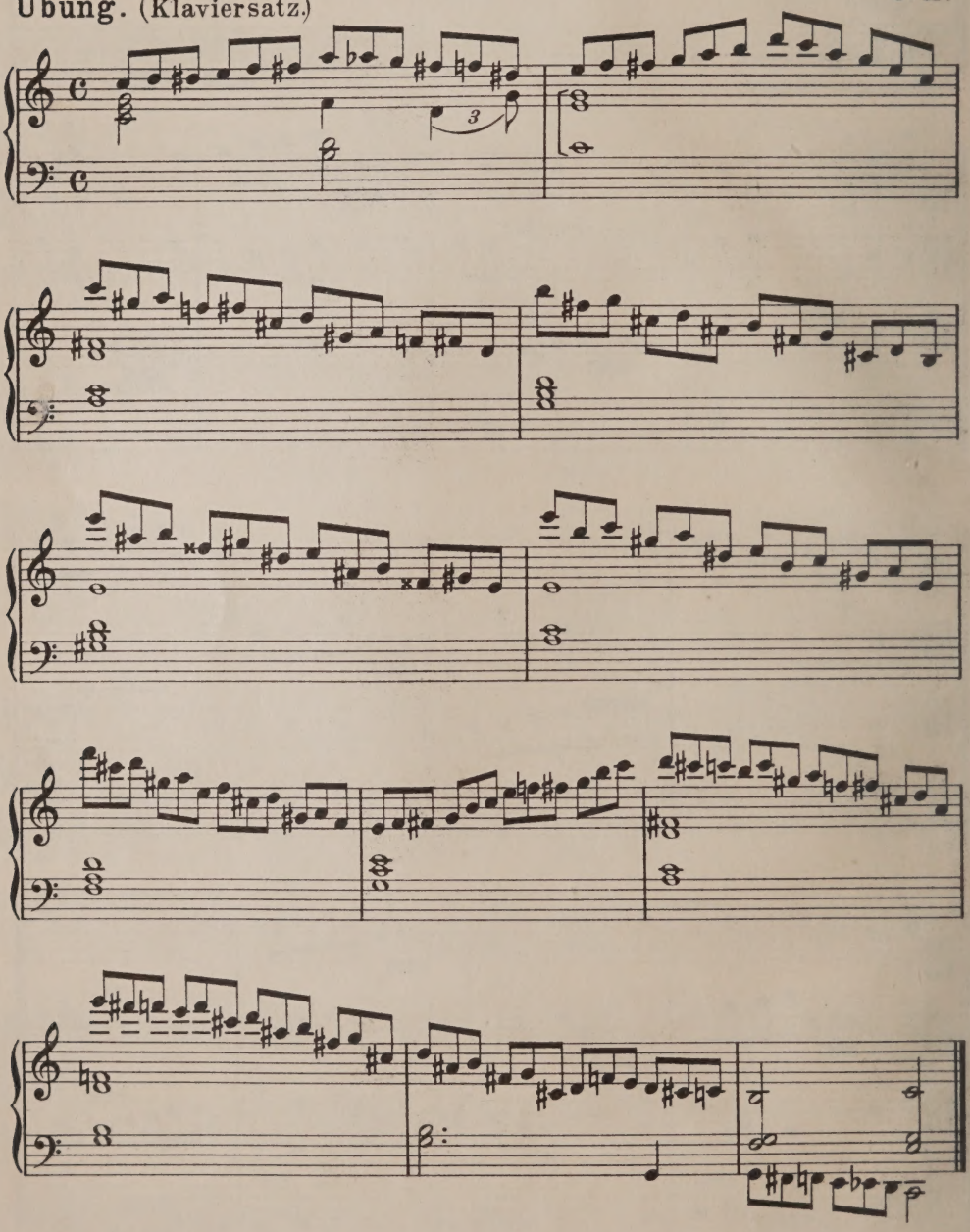
Derselbe **Kantus im Bass.**



Nebentöne.

Im Kontrapunkt finden harmonische und gegenharmonische Noten d. h. Töne Verwendung, die nicht zu einer Harmonie gehören. Wir nennen diese Noten: Nebennoten (Nebentöne) melodische Töne, Figurationstöne. Auch hierin müssen viele Übungen gemacht werden.

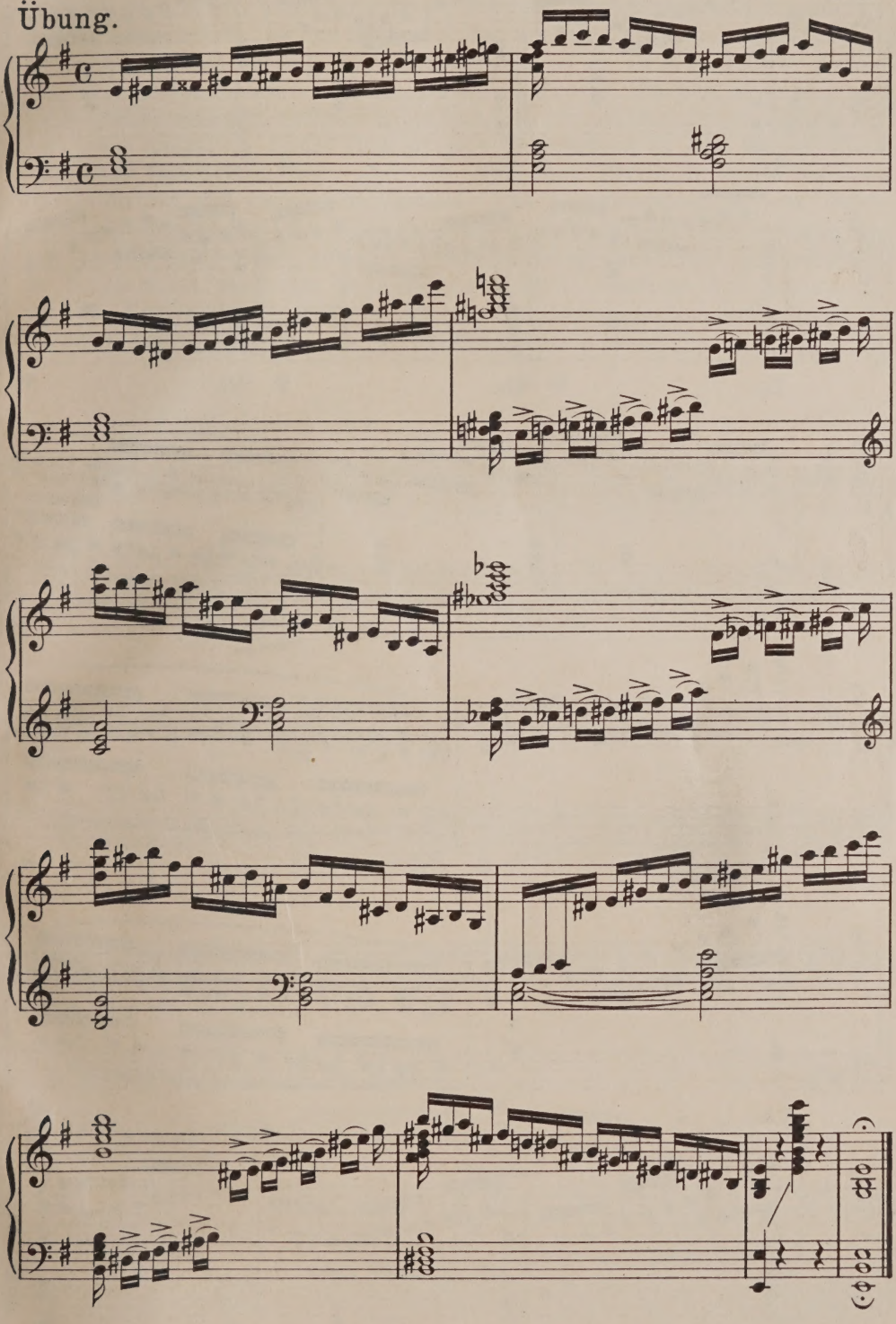
Übung. (Klaviersatz.) C. K.



In solchen Beispielen, müssen die harmon. u. die Nebentöne bezeichnet werden.

C. K.

Übung.



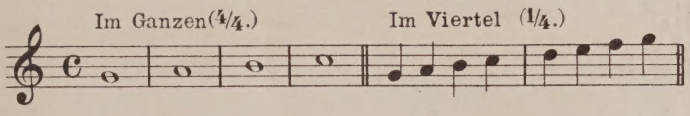
Übung. (Klaviersatz. Begleitung der Es dur Tonleiter im Bass.)

C. K.

Imitation.

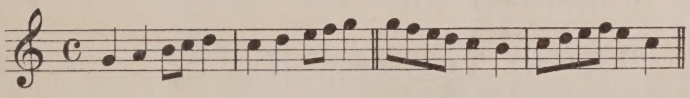
Wird das Motiv (Thema), das *eine* Stimme brachte in einer anderen Stimme wiederholt, so entsteht eine Nachahmung oder Imitation. Das erste Thema heisst Modell! Die Nachahmung ist im Grunde nichts anders als eine, (in eine andere Stimme verlegte) Sequenz. Es gibt strenge und freie Nachahmungen, solche im Einklang, in der Oktave, in der Sekund etc. Die freie Imitation findet ihre grösste Verwendung in der Versettenform, einer Art figurierten Satz über ein gegebenes Thema in einer einzigen Durchführung des gegebenen Themas. Das Versettenstudium ist daher auch als Schule für die Fuge mit 3 Durchführungen sehr nötig. Versett heisst auch: eine Strophe eines grösseren Gedichtes. Das eingehende Studium ist auch als Vorbereitung für das Studium des Kanons nötig. Im Kontrapunkte kommen ausser den harmonischen, auch die rhythmischen Bewegungsarten zur Anwendung.

I. gleiche Bewegung.

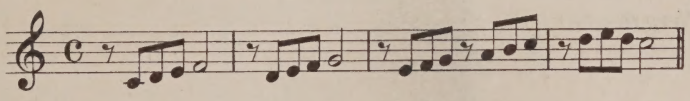


etc.

II. gemischte Bewegung.

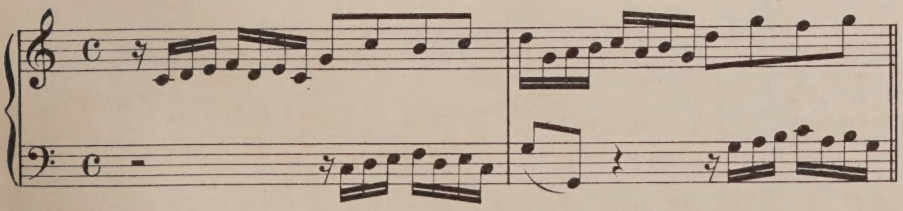


III. unterbrochene Bewegung.



Die Imitation ist ein grosses Ausdrucksmittel des polyphonen Satzes. Ein ausgezeichnetes Studienmaterial sind die Inventionen von Bach, die Versetten von Ett u. Riegel.

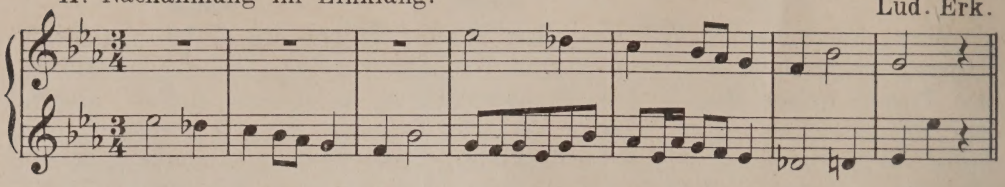
I. Strenge Imitation in der Oktave.



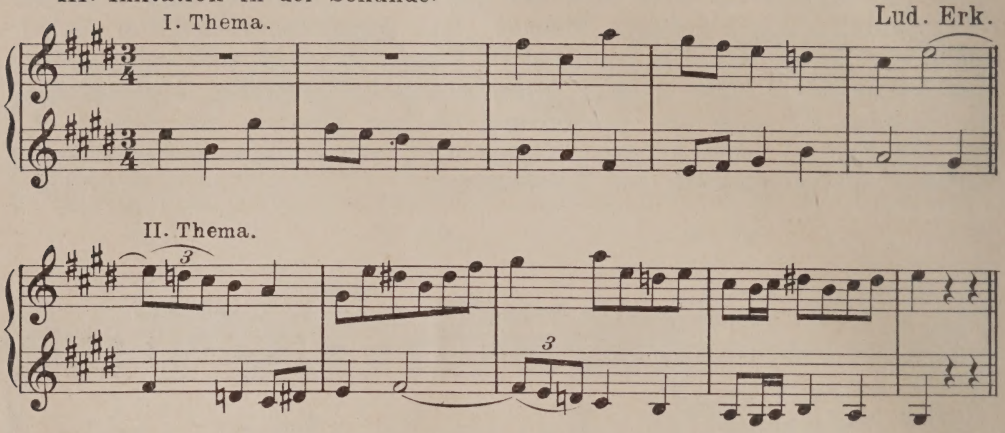
etc. etc.

Es ist selbstverständlich, dass solche „strenge Imitationen“ nicht nur in der Oktave, wie hier, sondern auf allen Intervallen Anwendung finden können.

II. Nachahmung im Einklang.

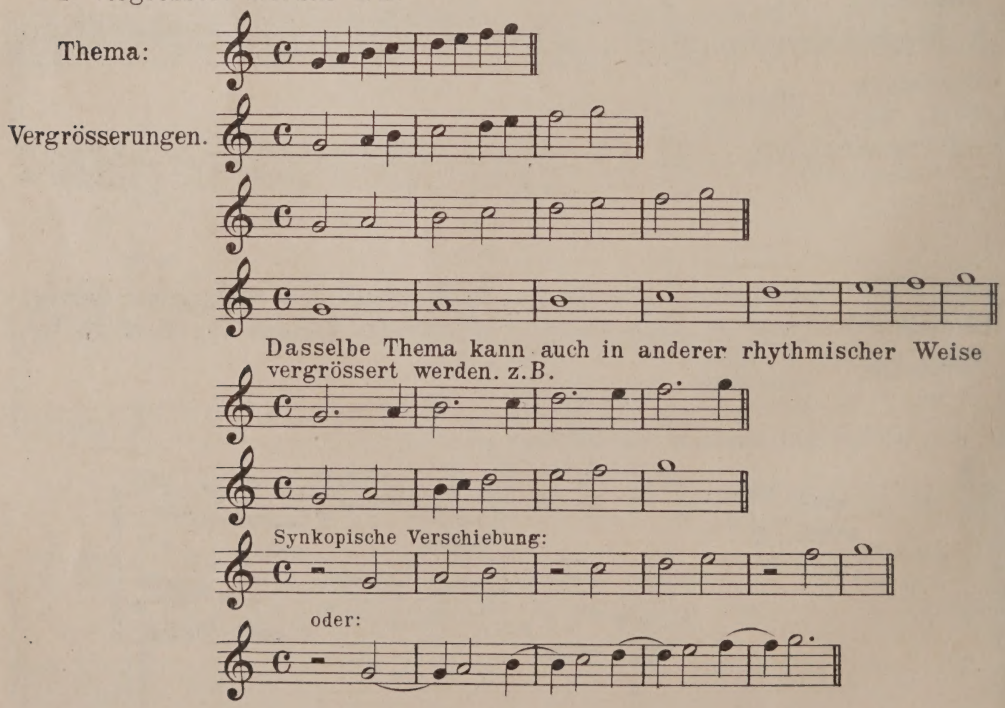


III. Imitation in der Sekunde.

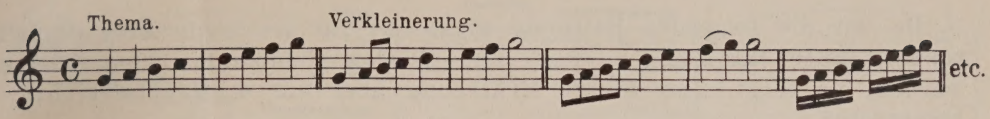


Die Imitationen können nicht nur in rhythmisch gleichen Worten, wie vorstehend erscheinen, sondern ein Thema kann auch:

I. vergrössert werden z. B.



II. Das Thema kann verkleinert werden:

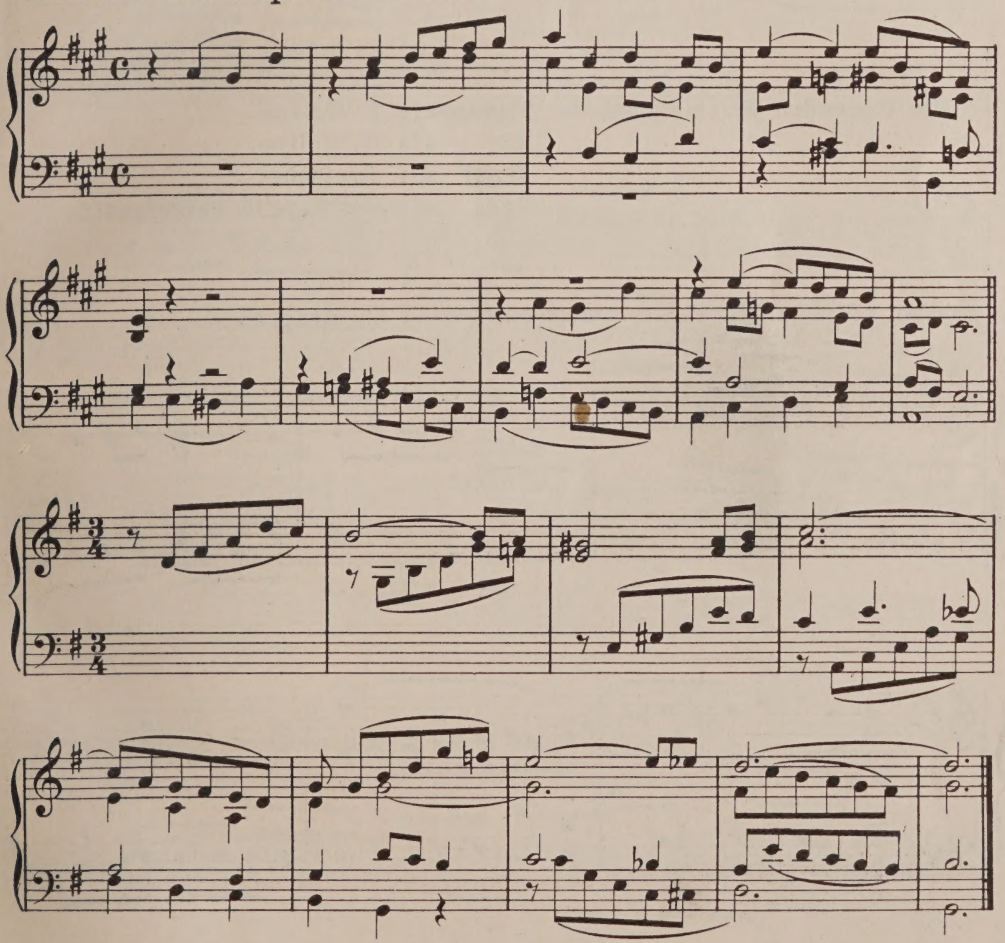


Der Studierende übe sich sehr fleissig in diesen Umbildungen der Themen. Für jede Gattung von Musik ist das von grossem Nutzen und unbedingter Notwendigkeit.

Das erste Auftreten eines Motives oder Themas nennt man *„Vortrag;"* das Wiedererscheinen des Motives in einer anderen Stimme heisst *„Antwort."* Die Begleitungsfigur nennt man Gegensatz oder Kontrapunkt.

Der Unterschied zwischen einer „Imitation" und einem „Kanon," ist der, dass die Imitation frei auf jedem Tone eintreten kann, während der Kanon auf einem bestimmten Tone (Intervall) einsetzen und in diesem Intervallverhältnisse fortschreiten muss. Daher spricht man von Kanon in der Oktave, Quart etc.

Imitations Beispiele. (Versetten.)

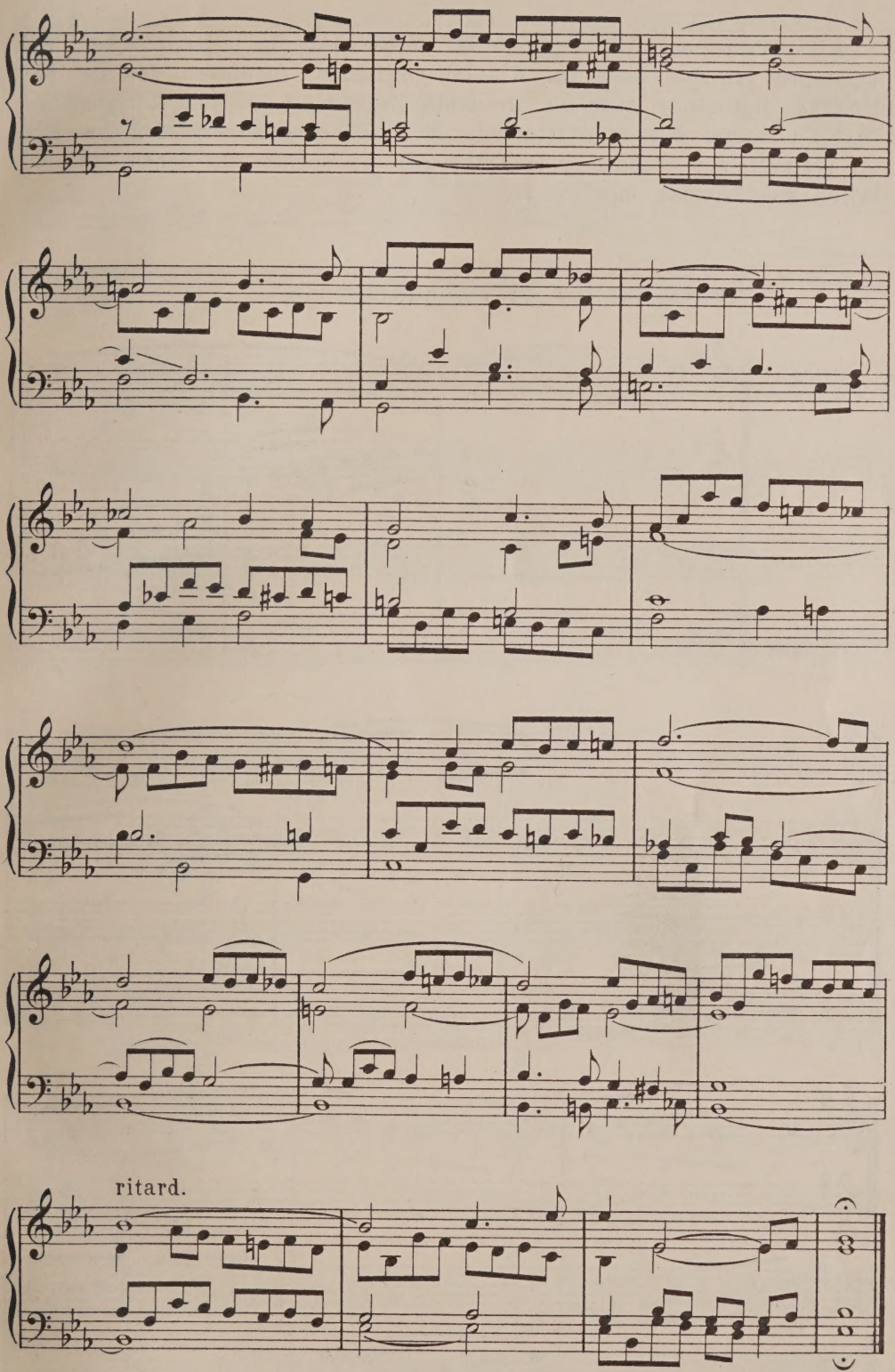


Da wir die folgenden Beispiele nicht nur für gemischte Singstimmen, sondern auch für Klavier, Orgel und Streichinstrumente konstruieren werden, so folgt eine kleine Erklärung über die 4 Hauptstreichinstrumente:

Im folgenden Beispiele ist der Sopran als I. Violine.
Alt als II. Violine.
Tenor als Bratsche.
Bass als Violoncello aufzufassen.

Freie Imitation. (Für Streichquartett zu übertragen.)

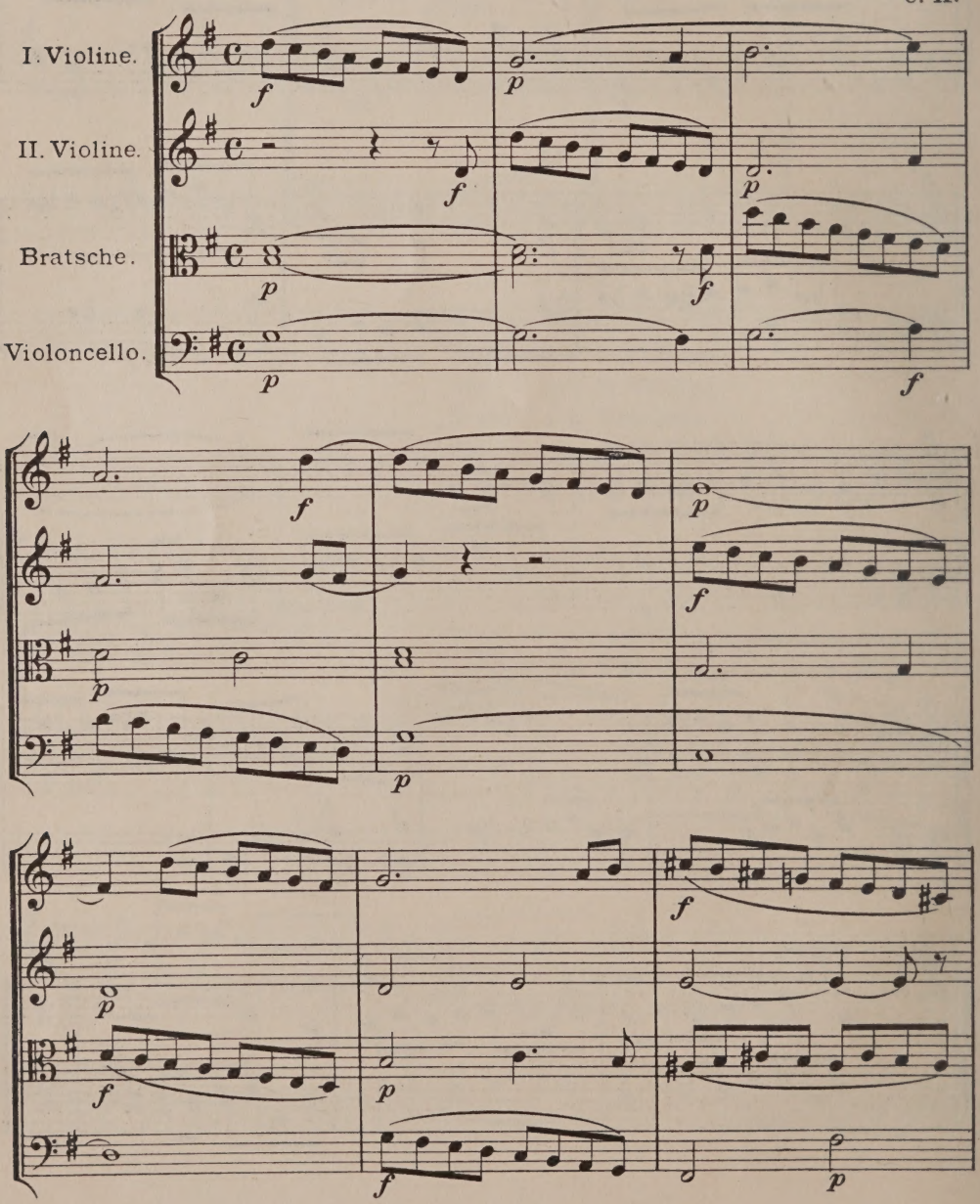
C. K.

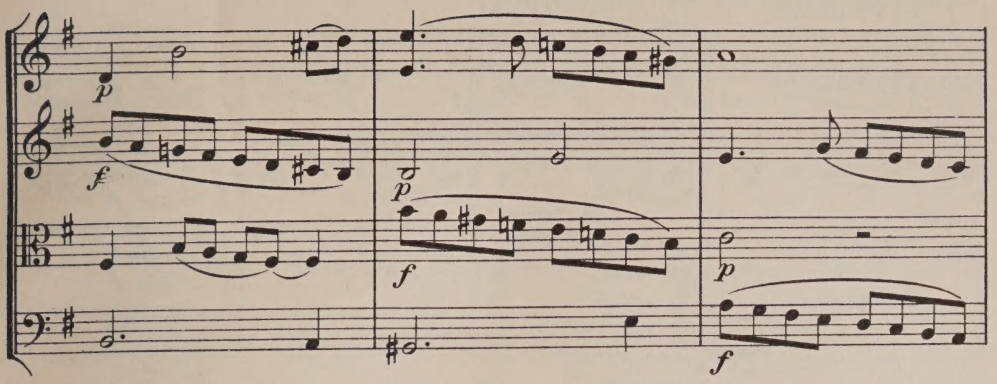

ritard.

Als vorzügliches Studienmaterial seien hier die imitatorischen Inventionen von J. S. Bach für Klavier empfohlen. Invention das ist Erfindung, Erfindung aber ist die erste Bedingung für den Komponisten. Hier ist zuerst des zu imitierende Motiv (Thema) zu erfinden, dann sind im Verlaufe des Stückes jene Intervalle zu suchen, auf denen eine Imitation des Themas möglich ist.

Imitation für Streichquartett.

C. K.

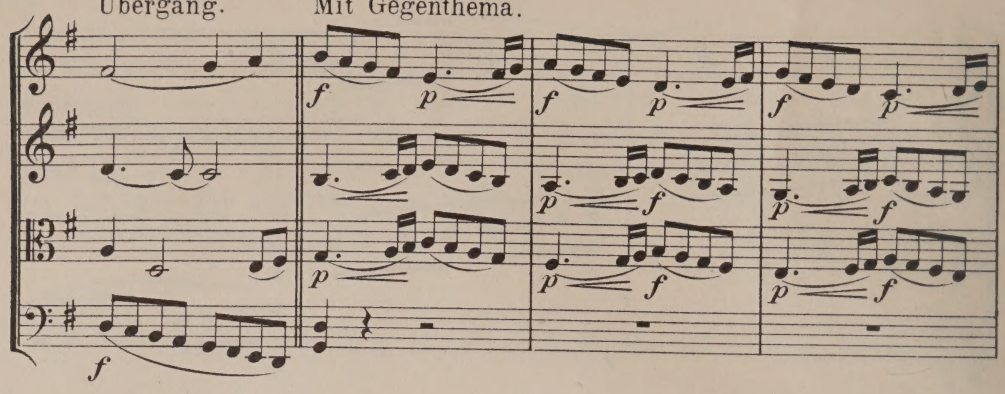


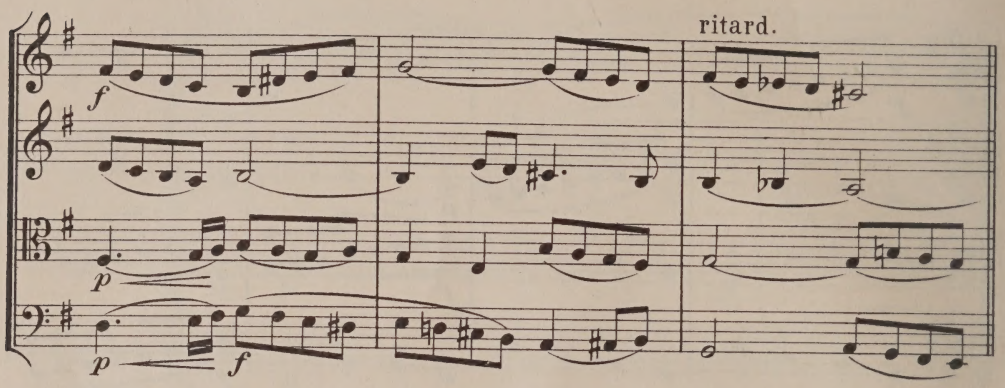


Freie Behandlung des Themas. (Teilung des Themas.)

Freie Einsätze in den Stimmen.

Übergang. Mit Gegenthema.

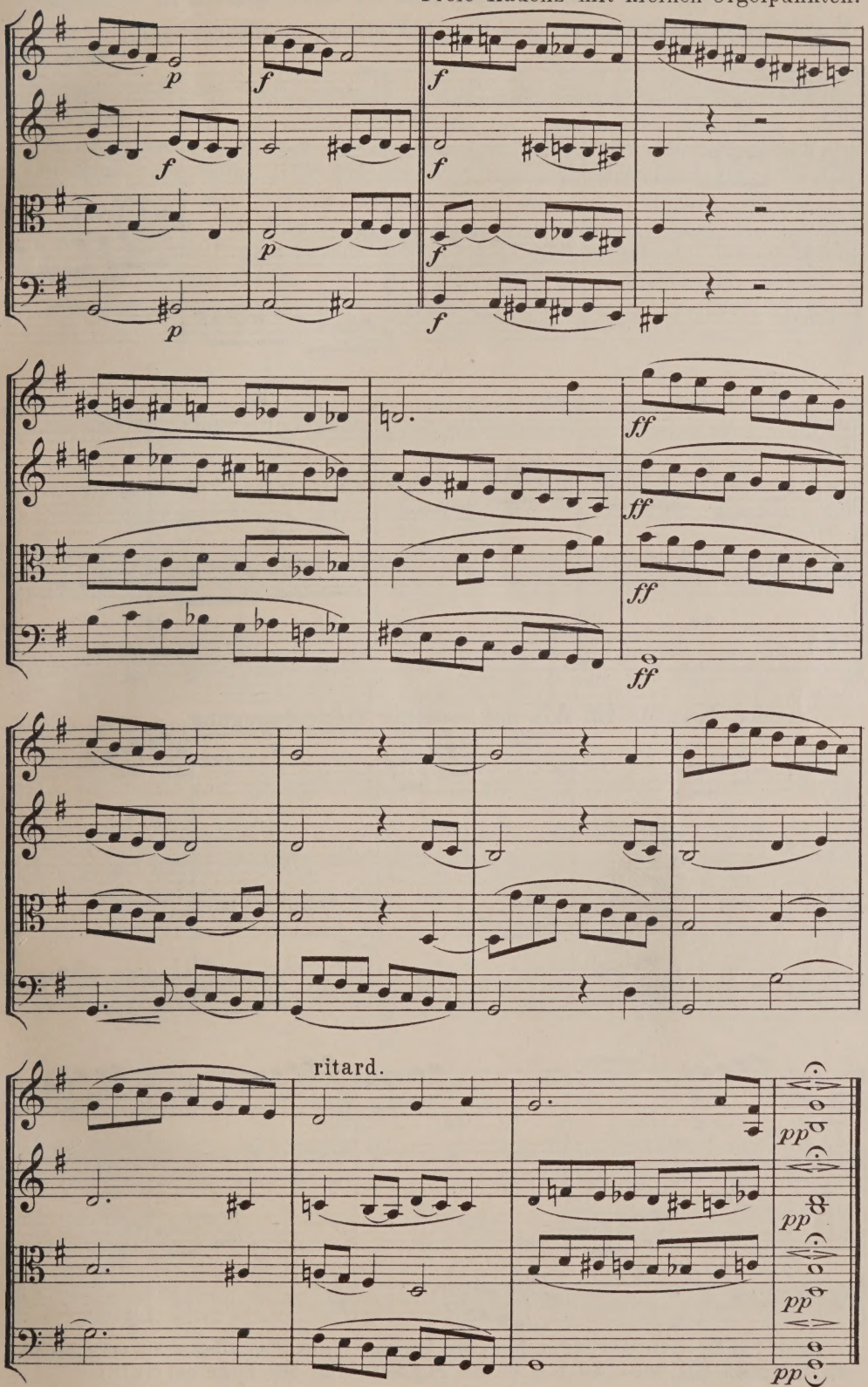




Engführung des Themas.*

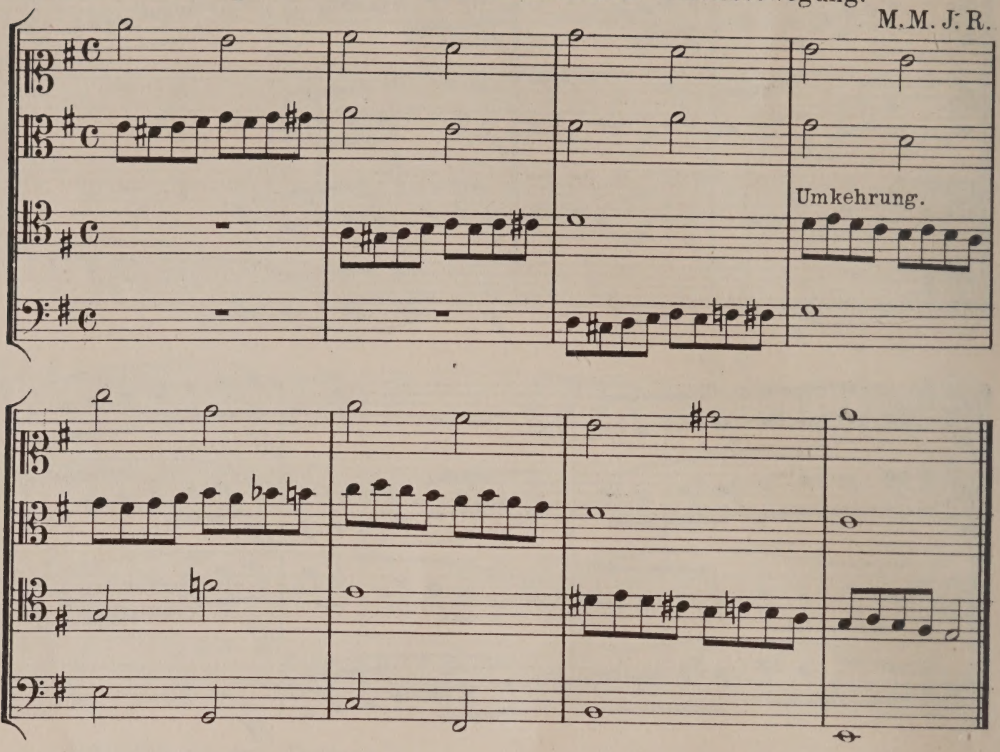
* Wird das Thema schon imitiert bevor der Vortrag desselben beendet ist, so entsteht die Engführung.

Freie Kadenz mit kleinen Orgelpunkten.

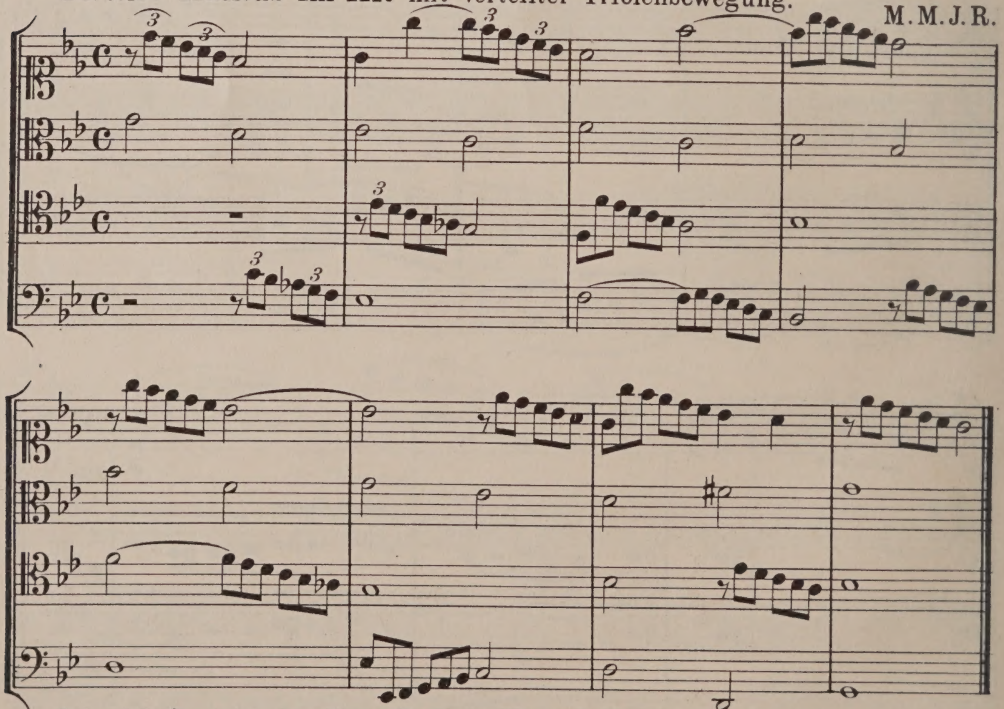


Die nun folgenden Kantusarbeiten sind für Streichquartett zu übertragen.

Kantus im Sopran mit verteilter imitierender Achtelsbewegung.



Derselbe **Kantus im Alt** mit verteilter Triolenbewegung.



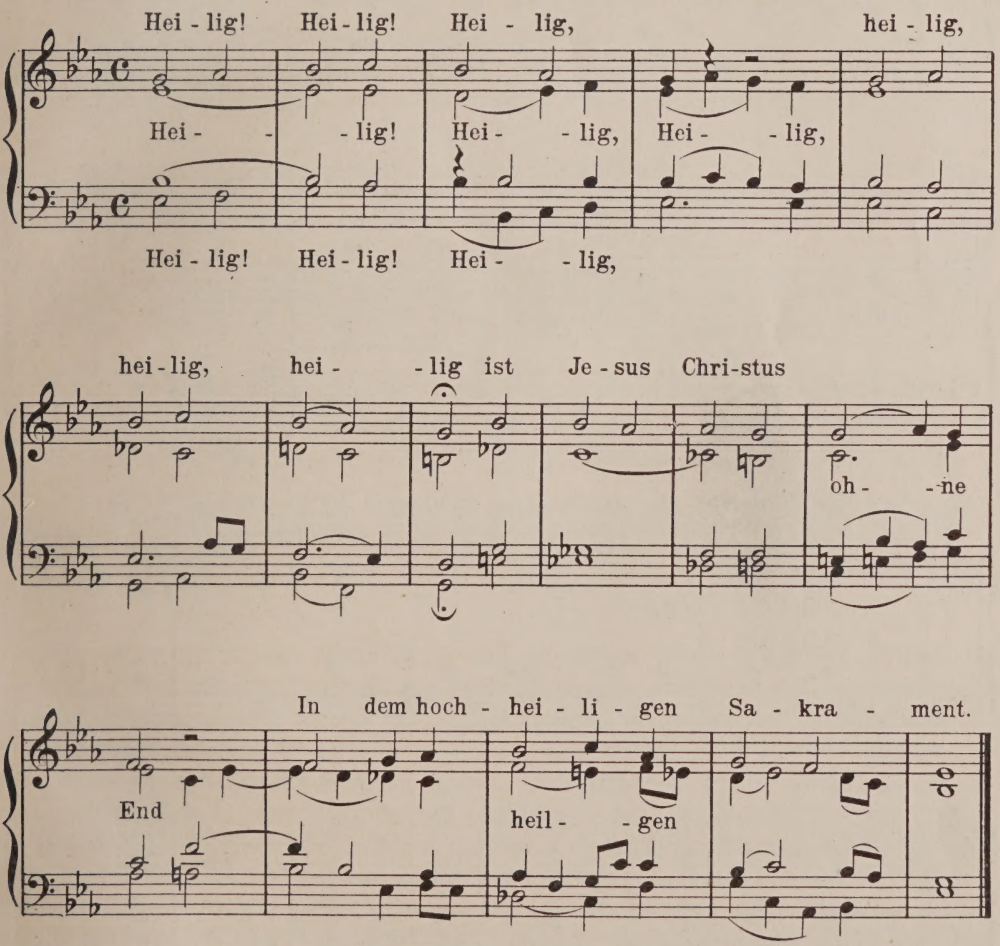
Sehr häufig tritt der Kant. firm. im Verlauf eines Tonstückes in verschiedenen Stimmen auf, wie dies z. B. in der Fughette und der Fuge der Fall ist.

Kantus firmus-Arbeiten mit Textunterlage.

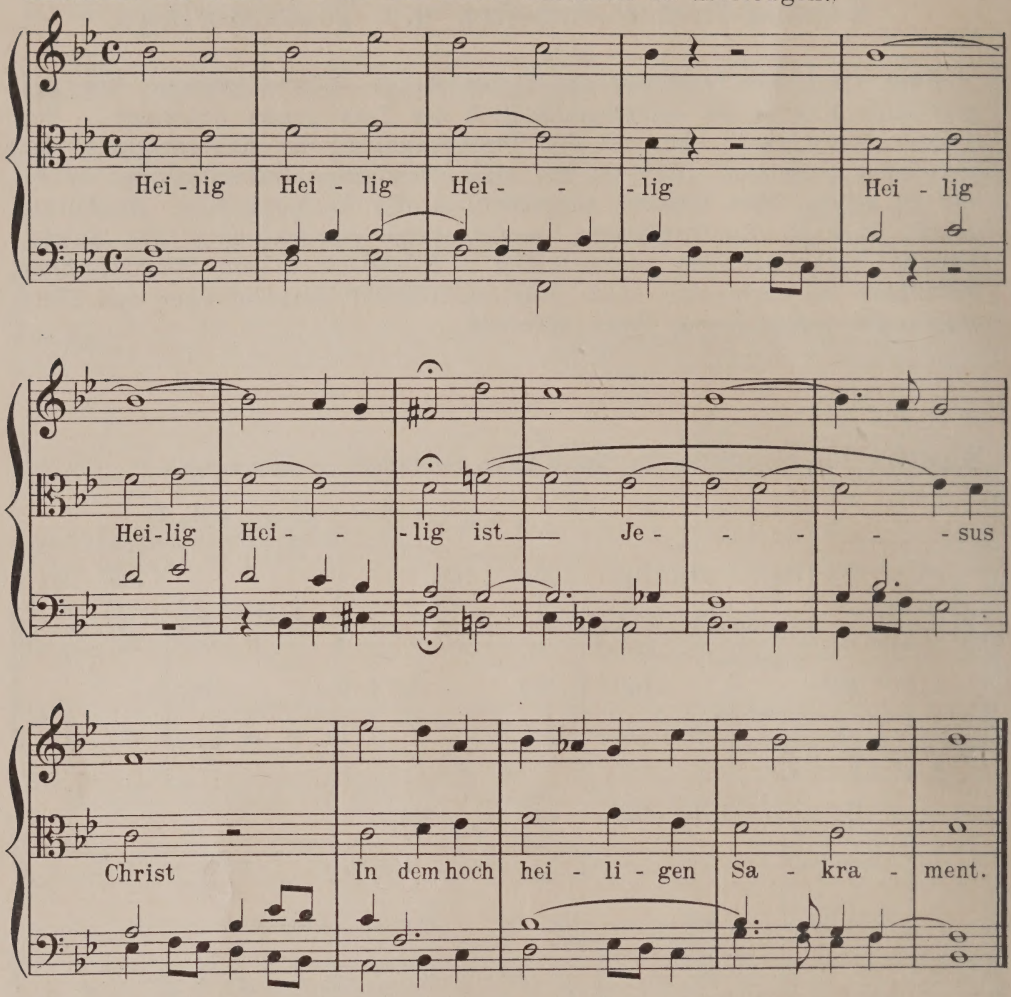
Kant. firm. mit Textunterlage bieten einige Schwierigkeiten. Bei dem gegebenen Kantus ist selbstverständlich der Text genau unterlegt. Von grosser Wichtigkeit aber ist die Textbehandlung bei den einzelnen begleitenden Stimmen. Hier ist auf eine vernünftige Textunterlage vor Allem zu sehen. Man beachte hauptsächlich die harmonischen Bindungsnoten, so dass die Textworte so eingesetzt werden, dass die akkordischen Verknüpfungen nicht leiden z. B. bei wichtigen Vorhaltstönen. Besonders zu vermeiden sind: Wortrepetitionen, Satzbildungen und Kürzungen, die jedem Sinne Hohn sprechen.

Kantus im Sopran. (In die 4 alten Schlüssel zu übertragen.)

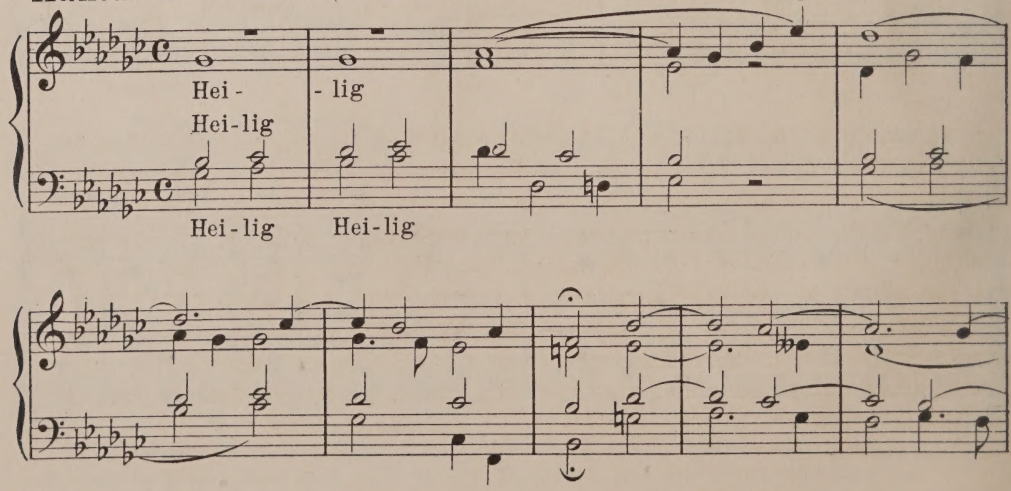
K. M.
Liegnitzer Gesangbuch 1828.

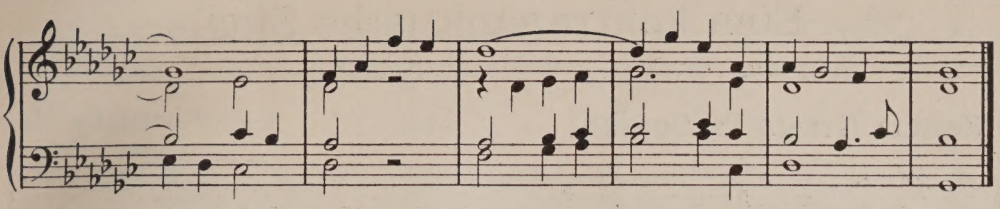


Kantus im Alt. (In die modernen Schlüssel zu übertragen.)

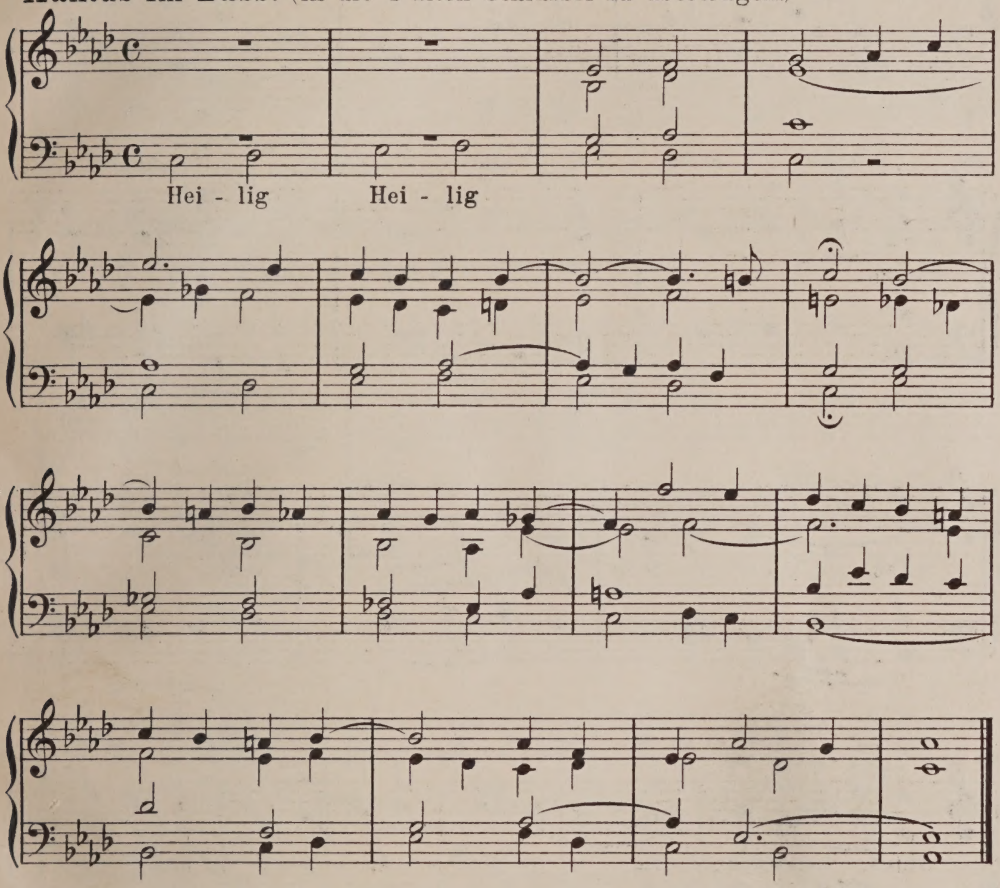


Kantus im Tenor. (In die 4 alten Schlüssel zu übertragen.)





Kantus im Bass. (in die 4 alten Schlüssel zu übertragen.)



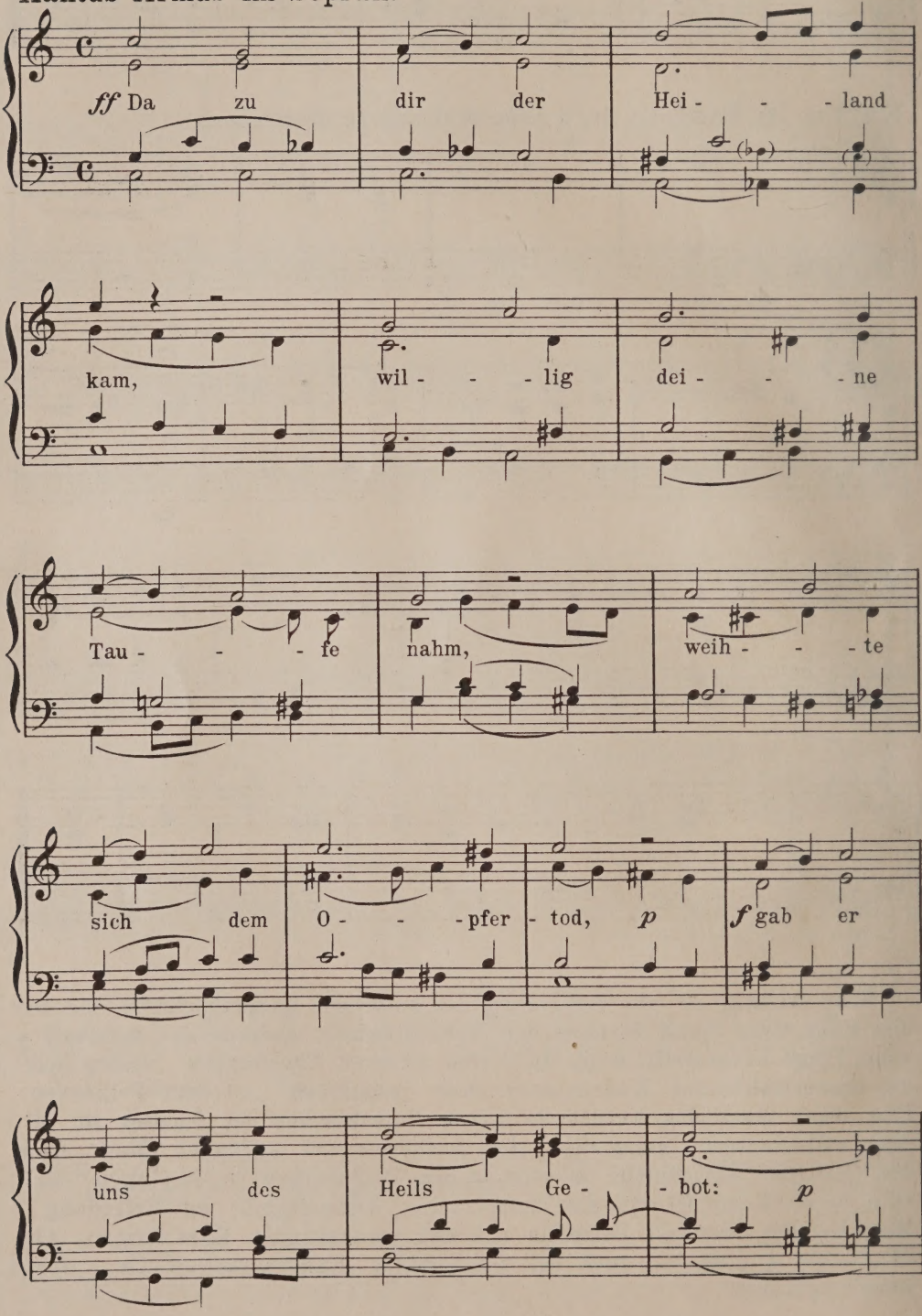
Sehr wichtig ist die Verbindung der einzelnen Hauptabschnitte (Perioden) des Kant. firm. durch Figuren der Nebenstimmen, wodurch der musikali - sche Fluss hergestellt wird. In vielen neueren Chorwerken finden wir ein immerwährendes Kadenzieren ohne Anschluss mit dem Folgenden. Das muss vermieden werden, da dieses Unterbrechen des Flusses zu einem vollständigen immerwährenden Aufhören und Anfangen führt und die Cesuren (Einschnitte) zu sehr in den Vordergrund treten. Auch verräth diese Kompositionsweise immer eine Armseligkeit der Erfindung. Man beachte hier als Beispiele aus dem vorstehenden Kant. firm. im Alt die Takte 4 u. 12 und auch bei den übrigen Kantusarbeiten die Verknüpfungstakte.

Eine kontrapunktische Studie

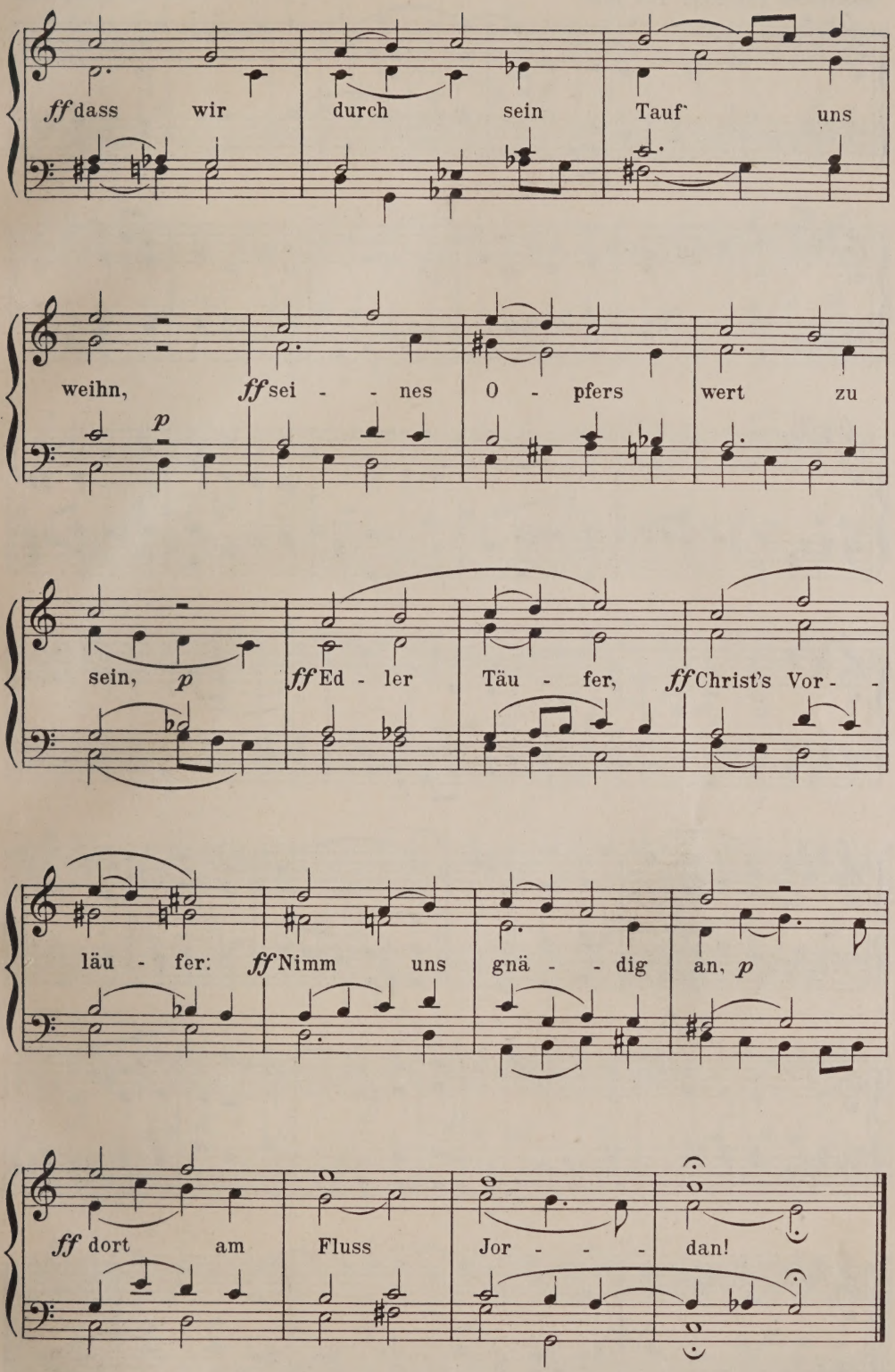
über den Choral a.d. Meistersinger (R. Wagner.)*

Kantus firmus im Sopran.

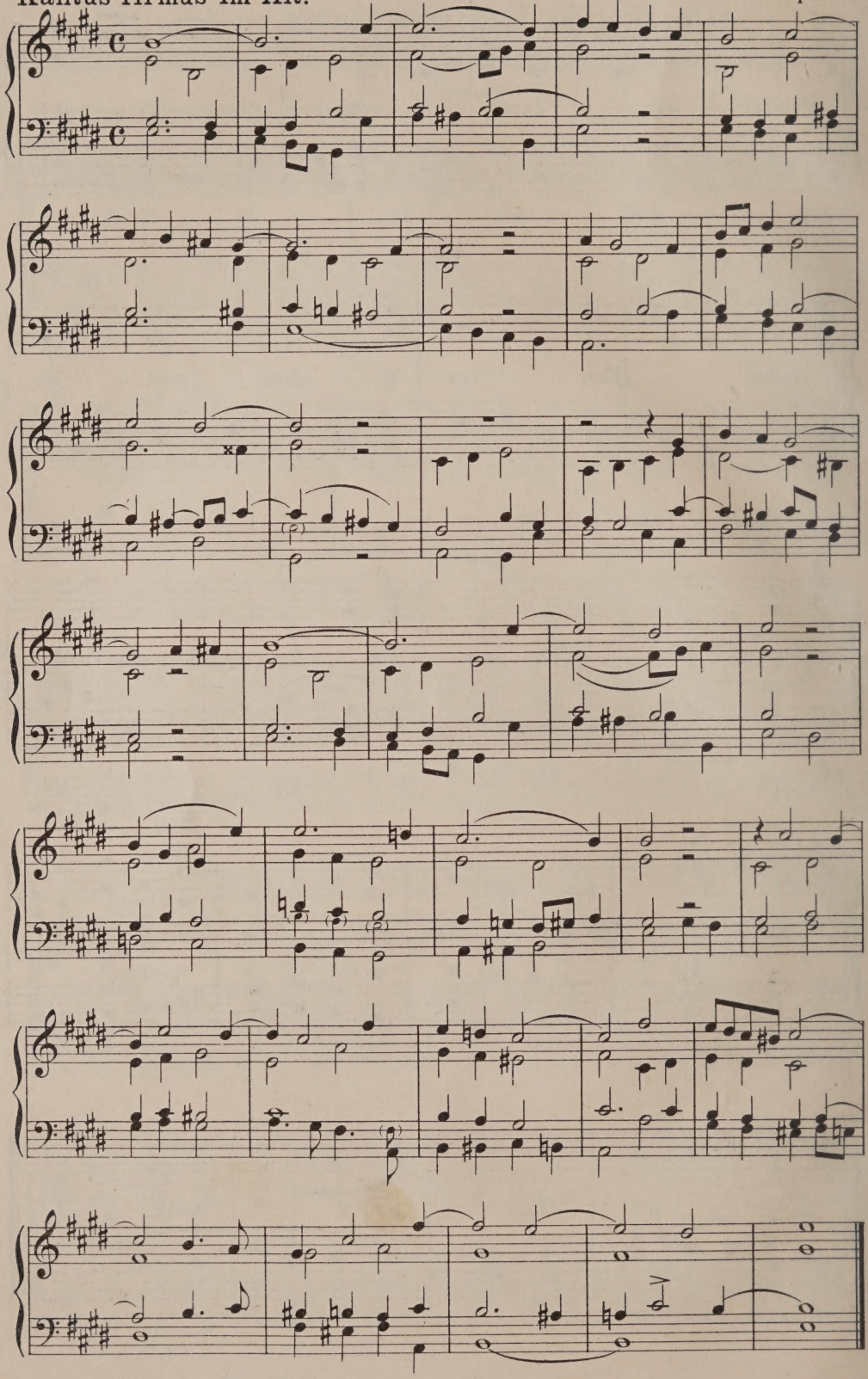
C. Kistler, Op. 116.



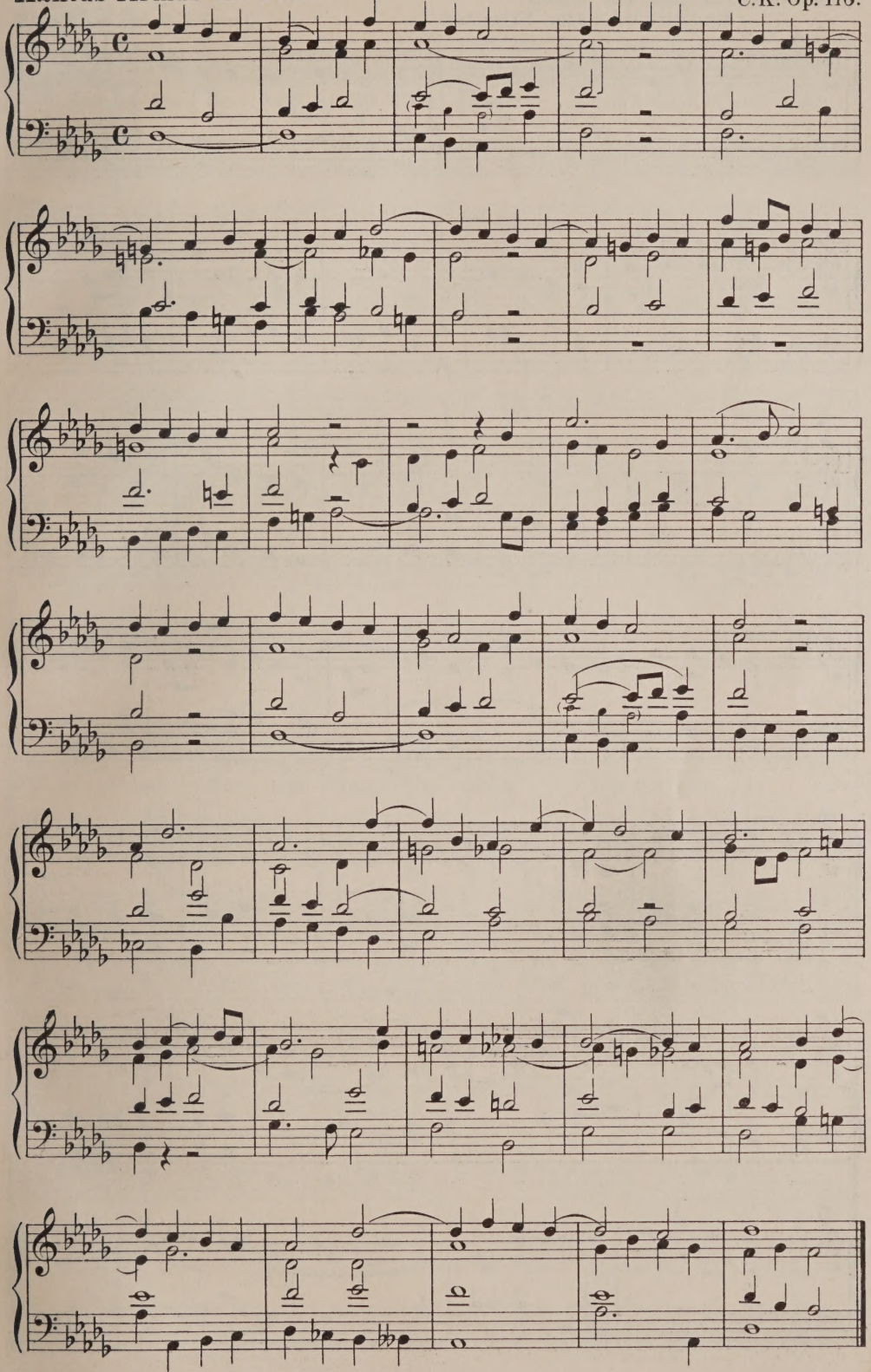
* Verlag: Schotts Söhne Mainz.


ff dass wir durch sein Tauf' uns
weihn, ff sei - - nes O - pfers wert zu
p
sein, p ff Ed - ler Täu - fer, ff Christ's Vor - -
läu - fer: ff Nimm uns gnä - - dig an, p
ff dort am Fluss Jor - - - dan!

Kantus firmus im Alt.



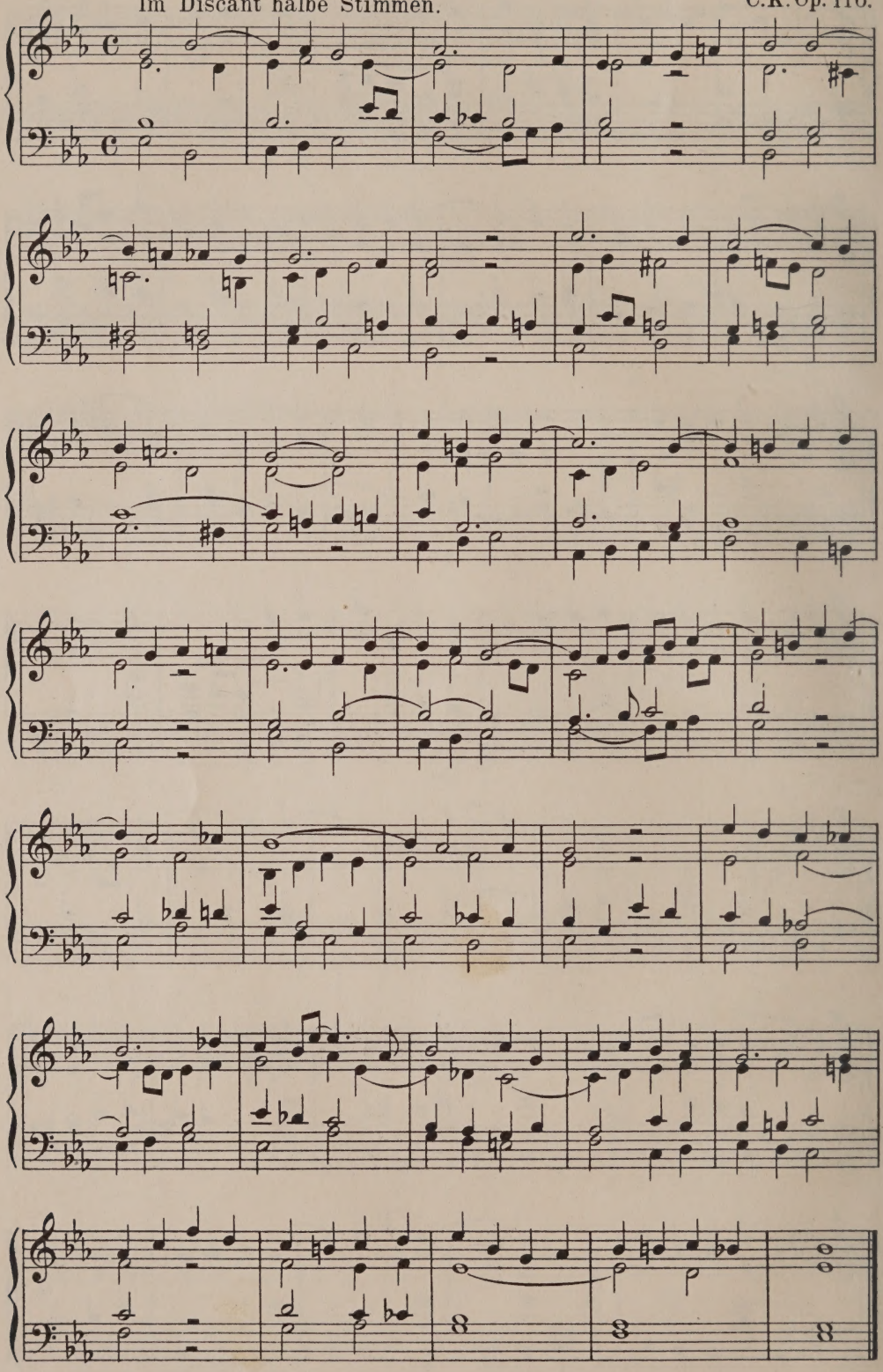
Kantus firmus im Tenor.



Kantus firmus im Bass.

Im Discant halbe Stimmen.

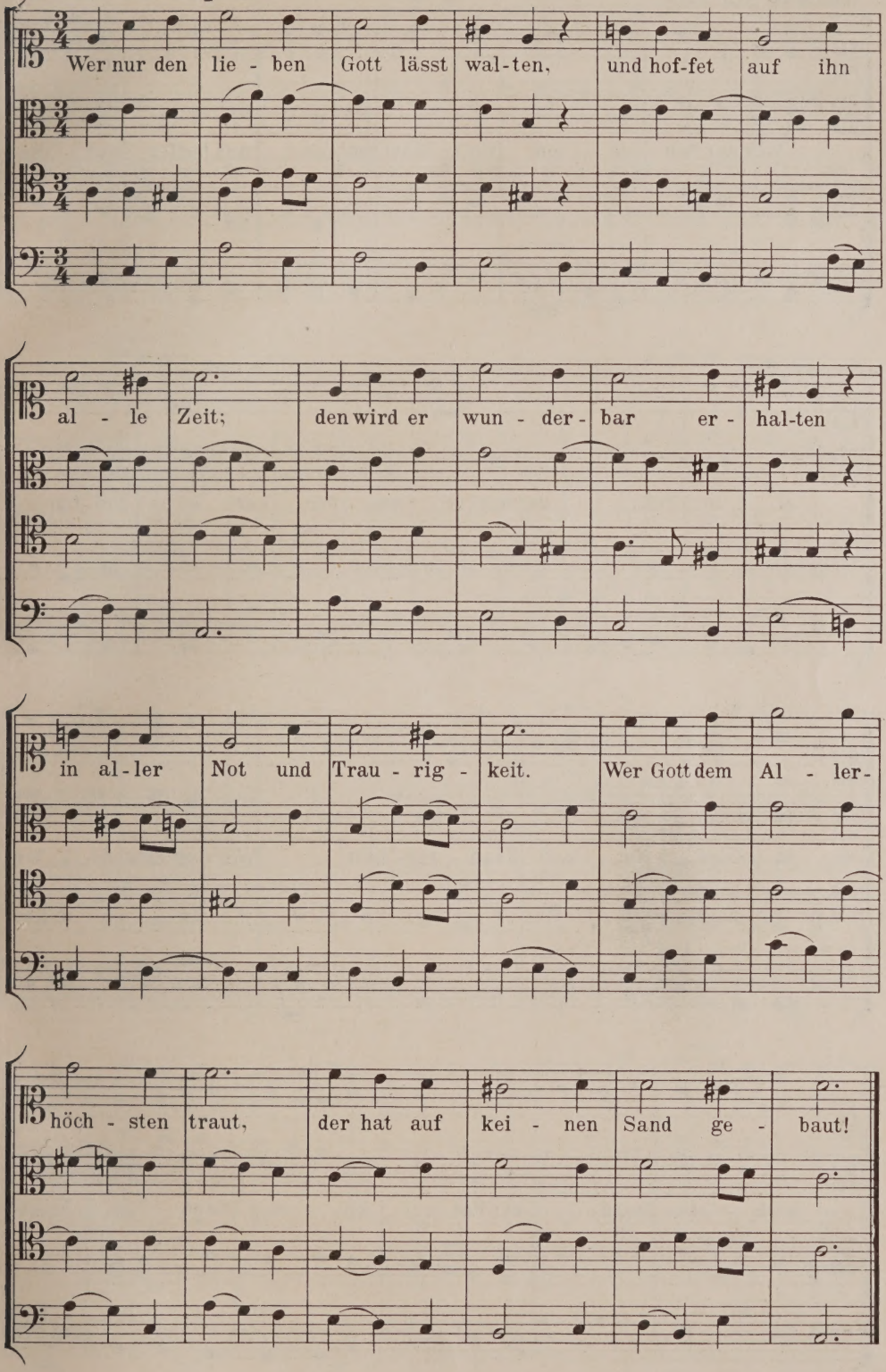
C.K. Op. 116.



(Georg Neumark **1657**.)

Kantus im Sopran.

M.M. 1876.

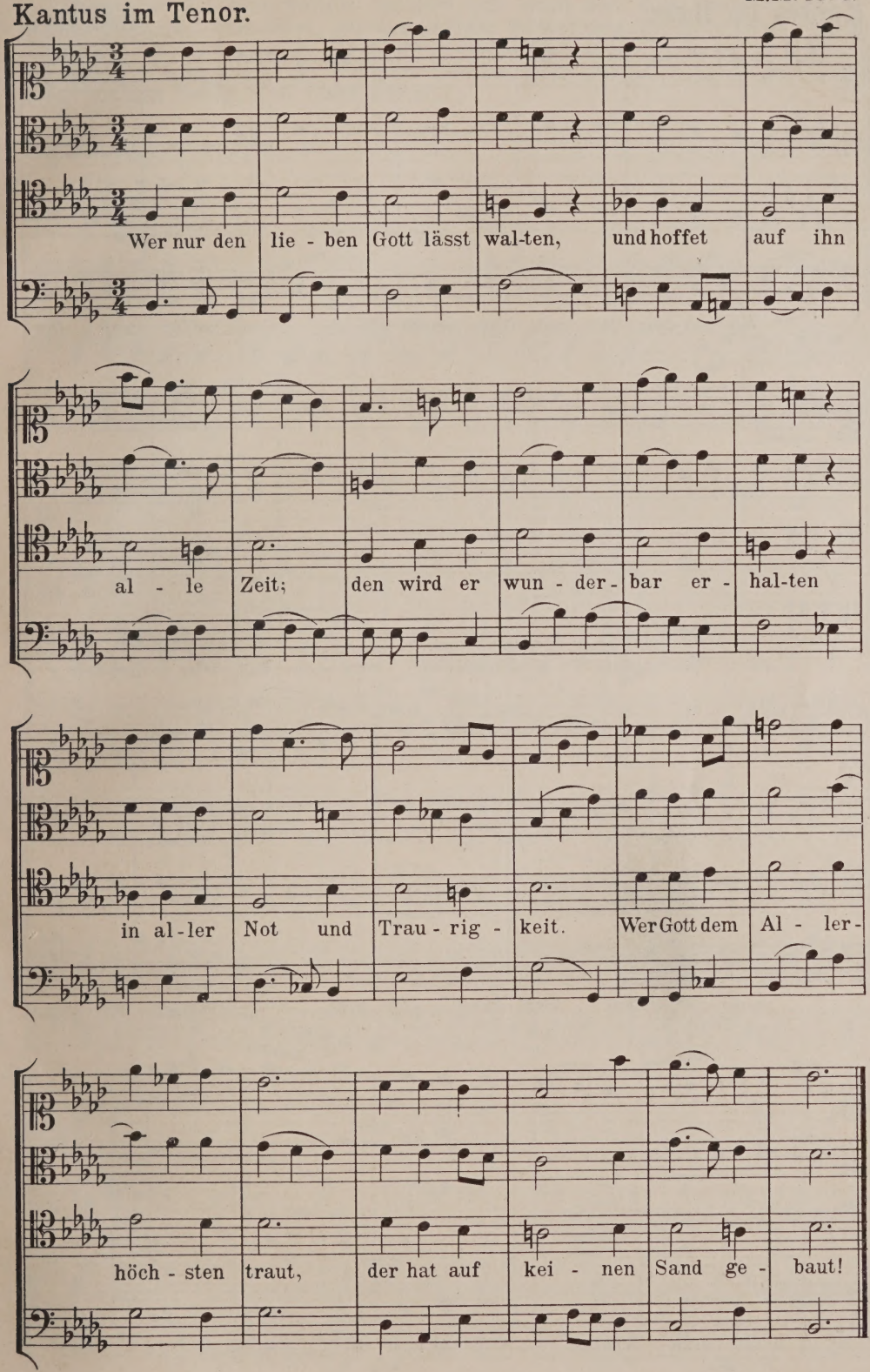


Kantus im Alt.

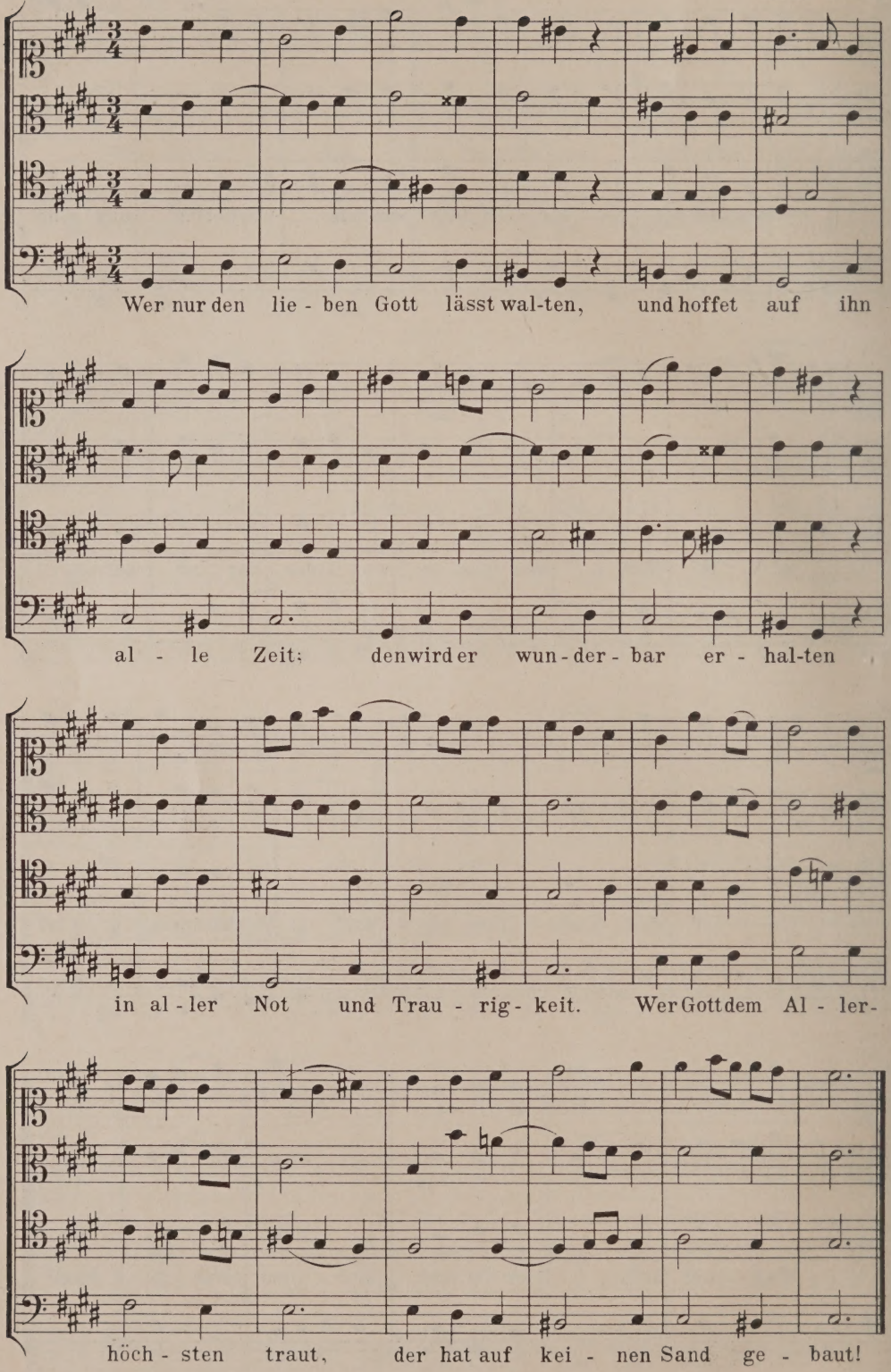
M. M. 1876.

M.M. 1876.

Kantus im Tenor.

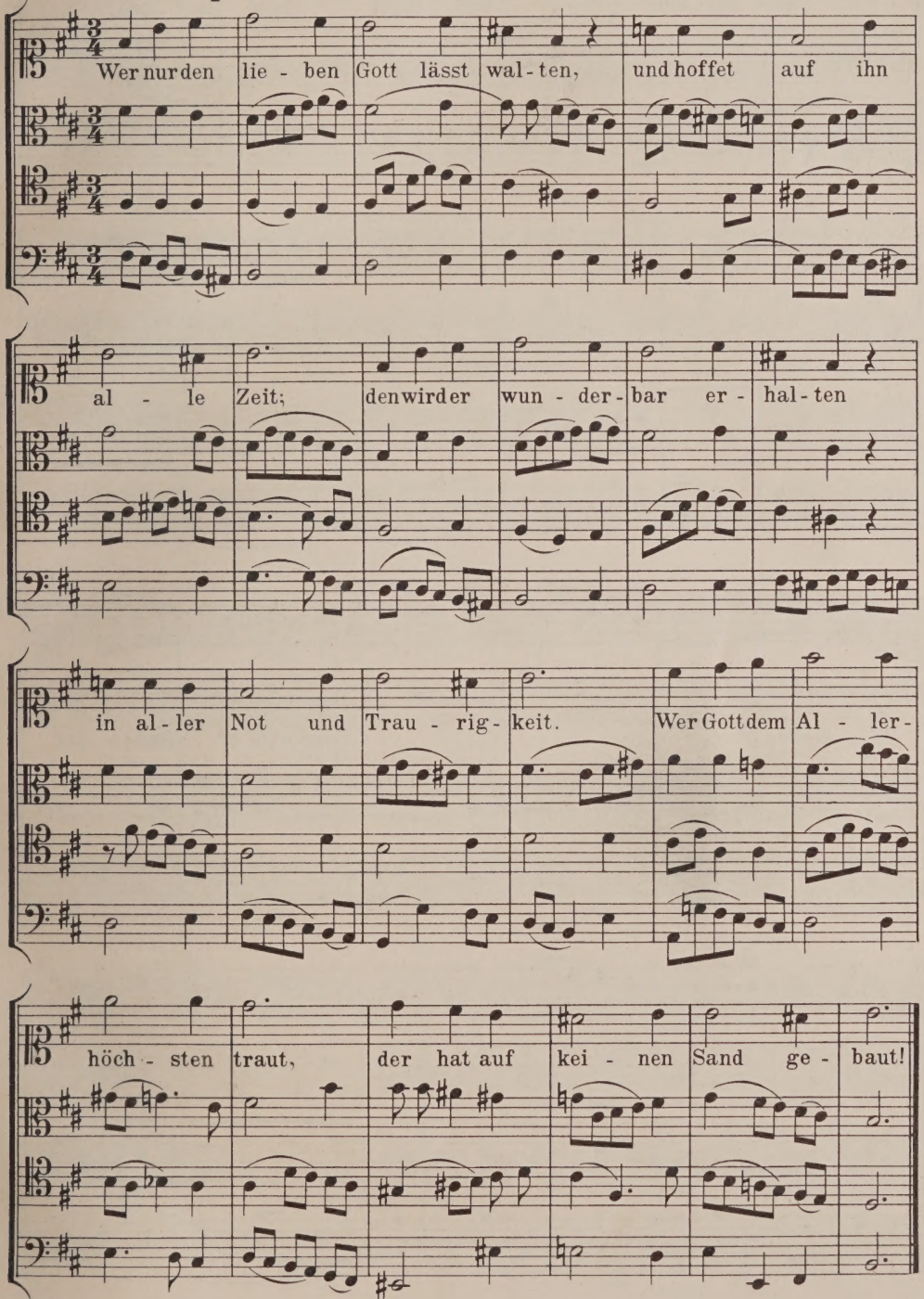


Kantus im Bass. M.M. 1876.



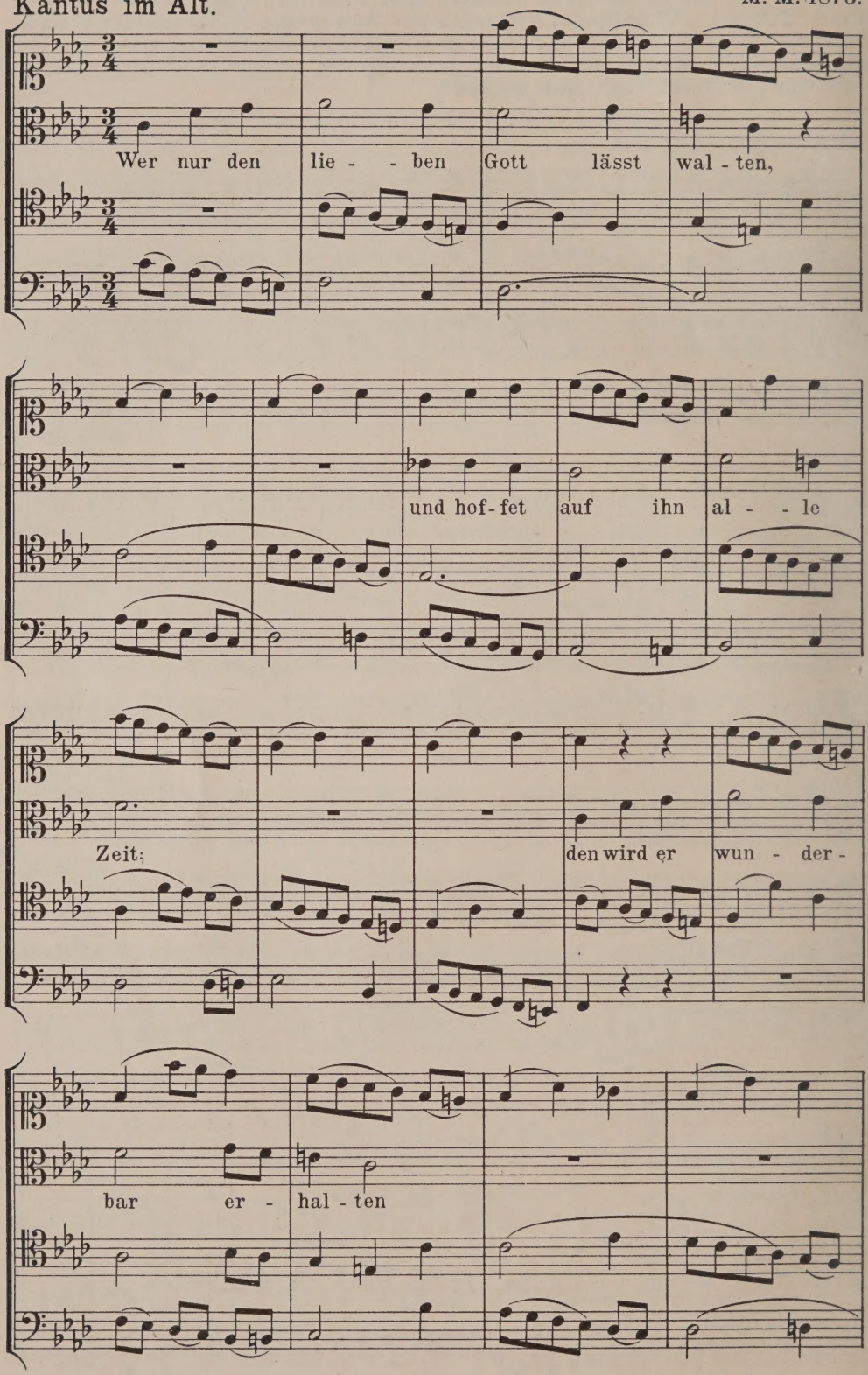
Derartige Kantusarbeiten müssen nun auch mit allen kontrapunktischen Formen: Verteilter, gleichmässiger Bewegung, imitatorischer Stimmführung, Zwischenspielen der nicht melodieführenden Stimmen, etc.– geübt werden; wir benutzen als Beispiel nochmals den vorher bearbeiteten Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“:

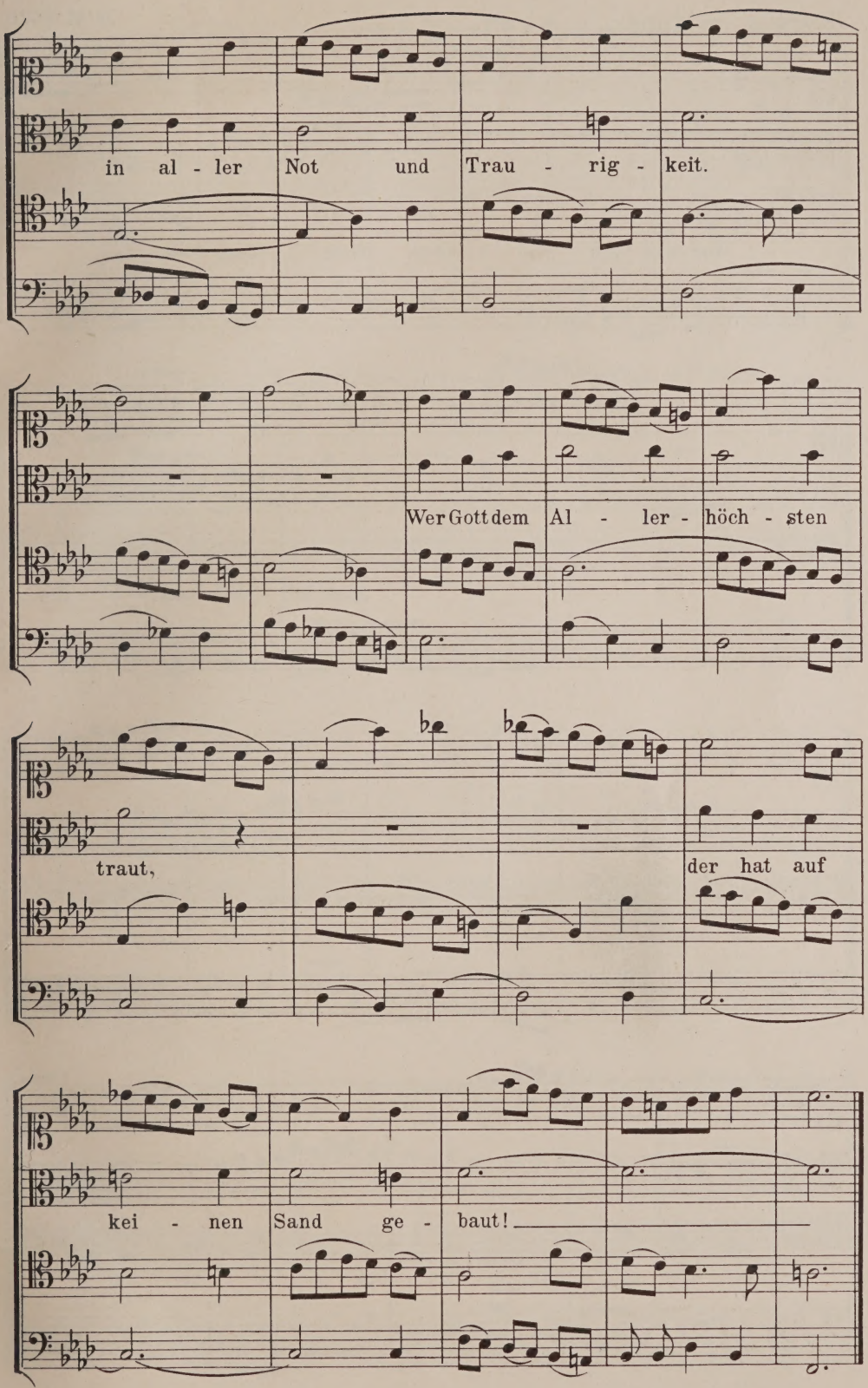
Kantus im Sopran. M. M. 1876.



Kantus im Alt.

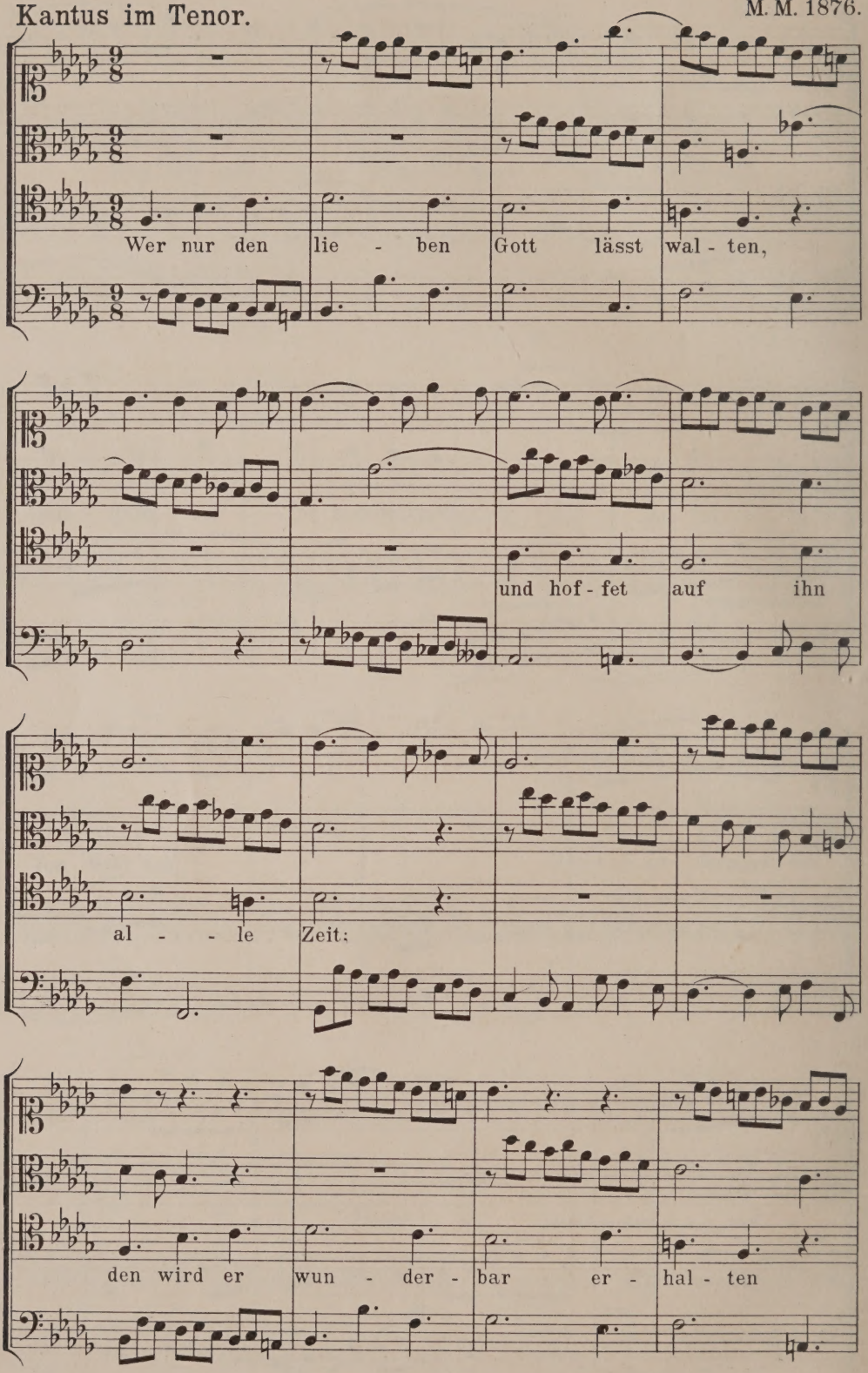
M. M. 1876.

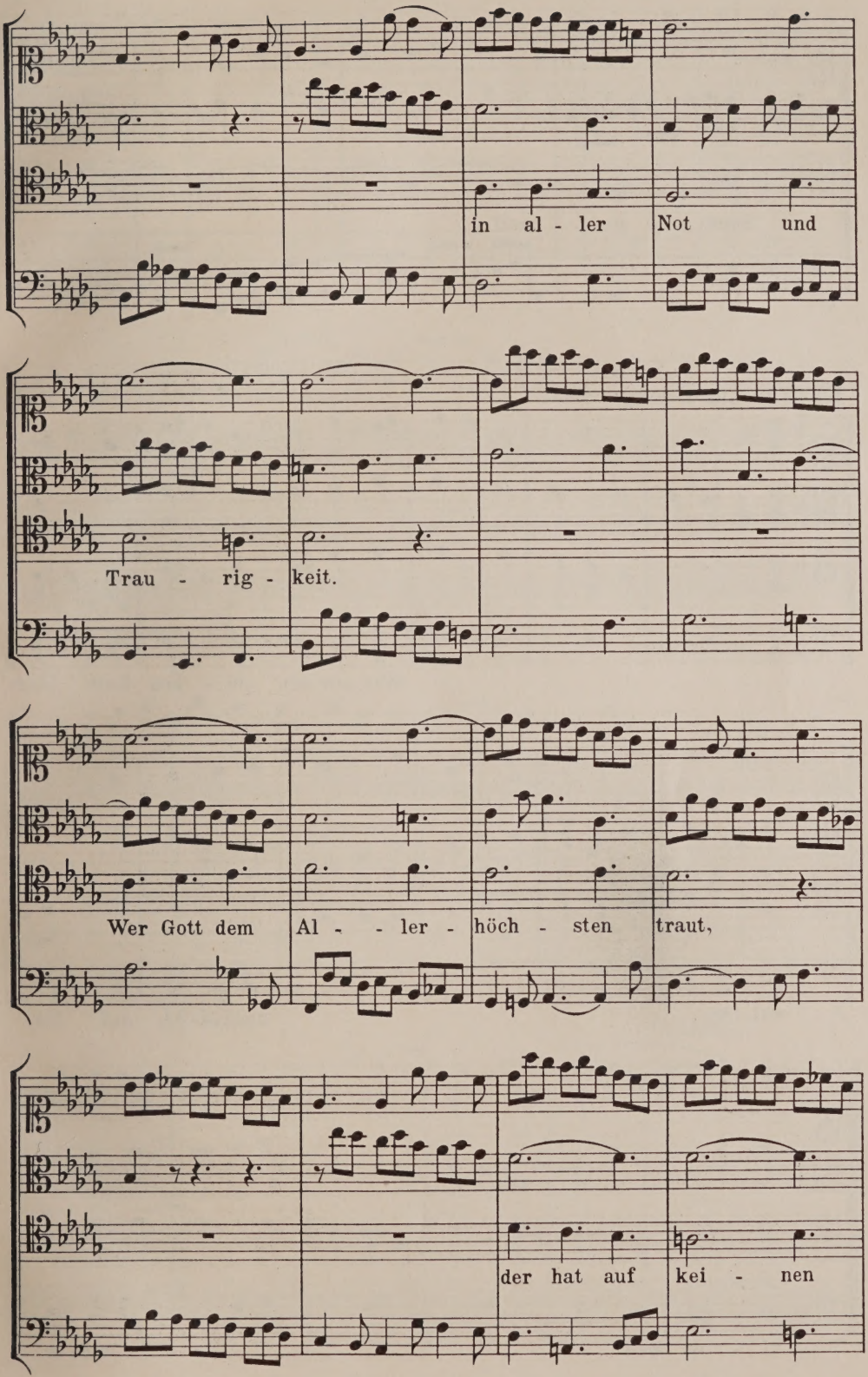


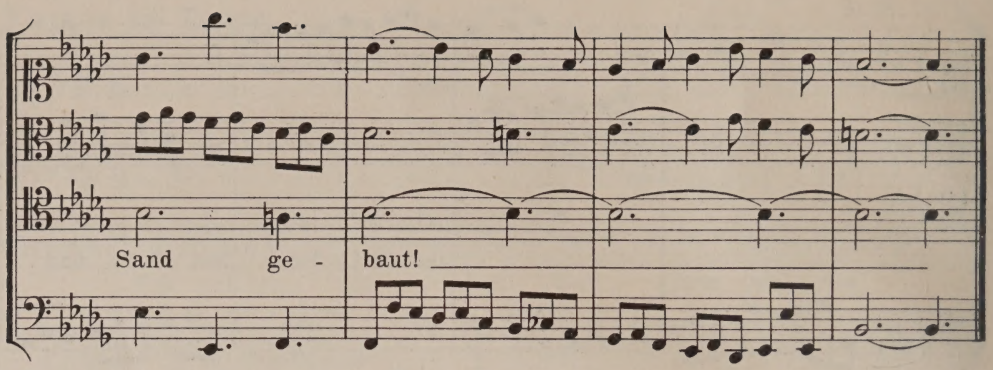

in al - ler Not und Trau - rig - keit.
Wer Gott dem Al - ler - höch - sten
traut,
der hat auf
kei - nen Sand ge - baut!

Kantus im Tenor.

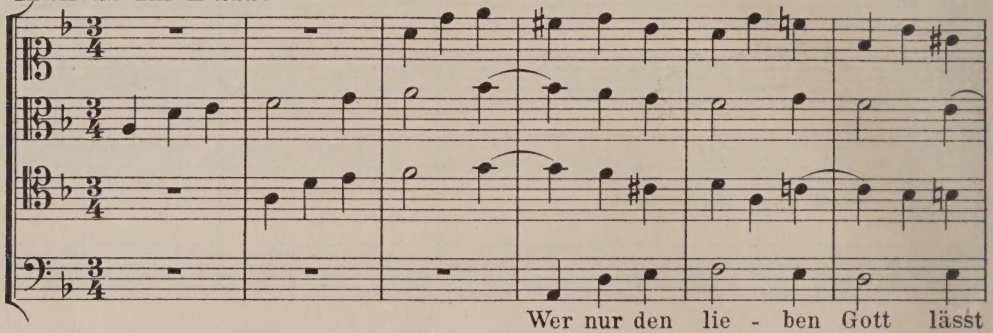
M. M. 1876.

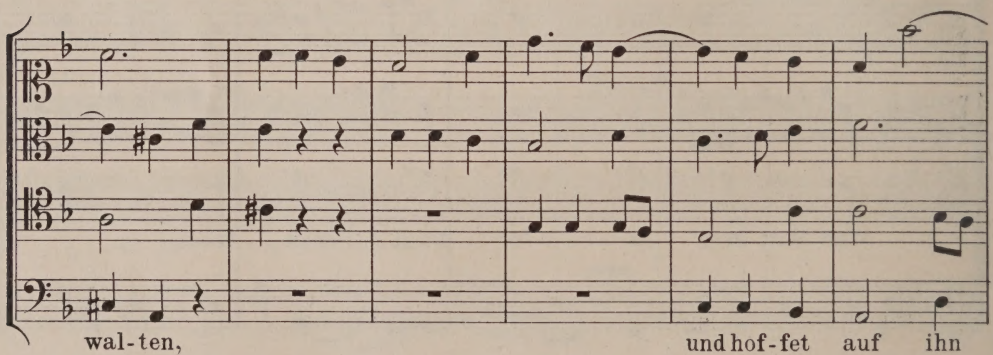


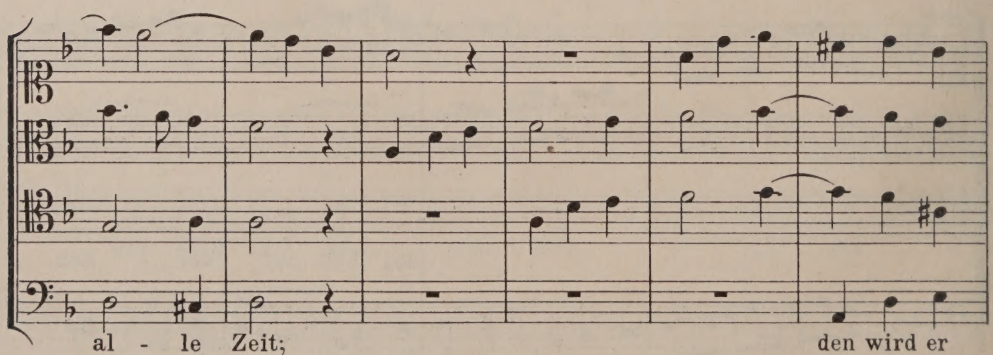

in al - ler Not und
Trau - rig - keit.
Wer Gott dem Al - - ler - höch - sten traut,
der hat auf kei - nen

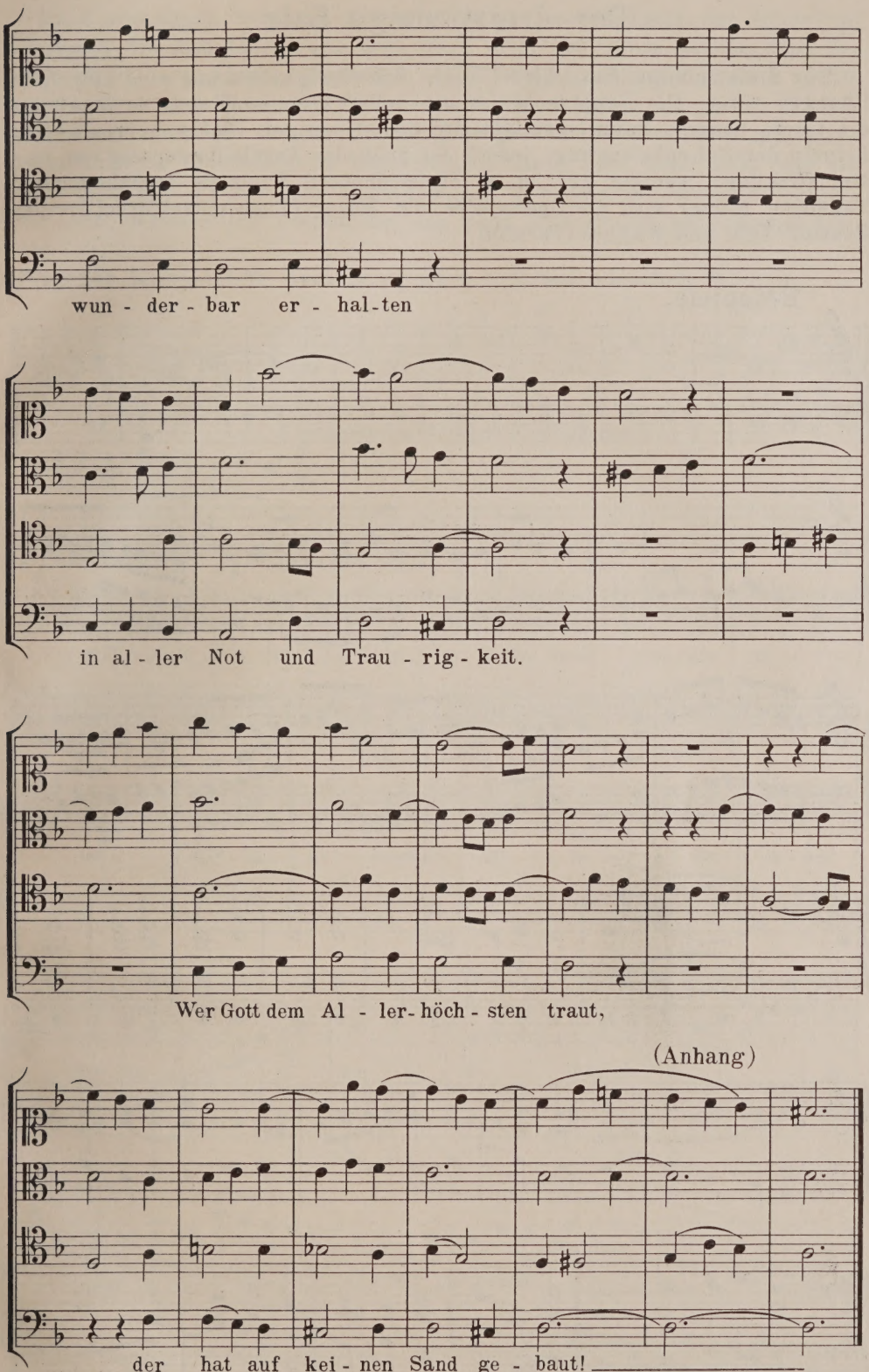


Kantus im Bass. M.M. 1876.





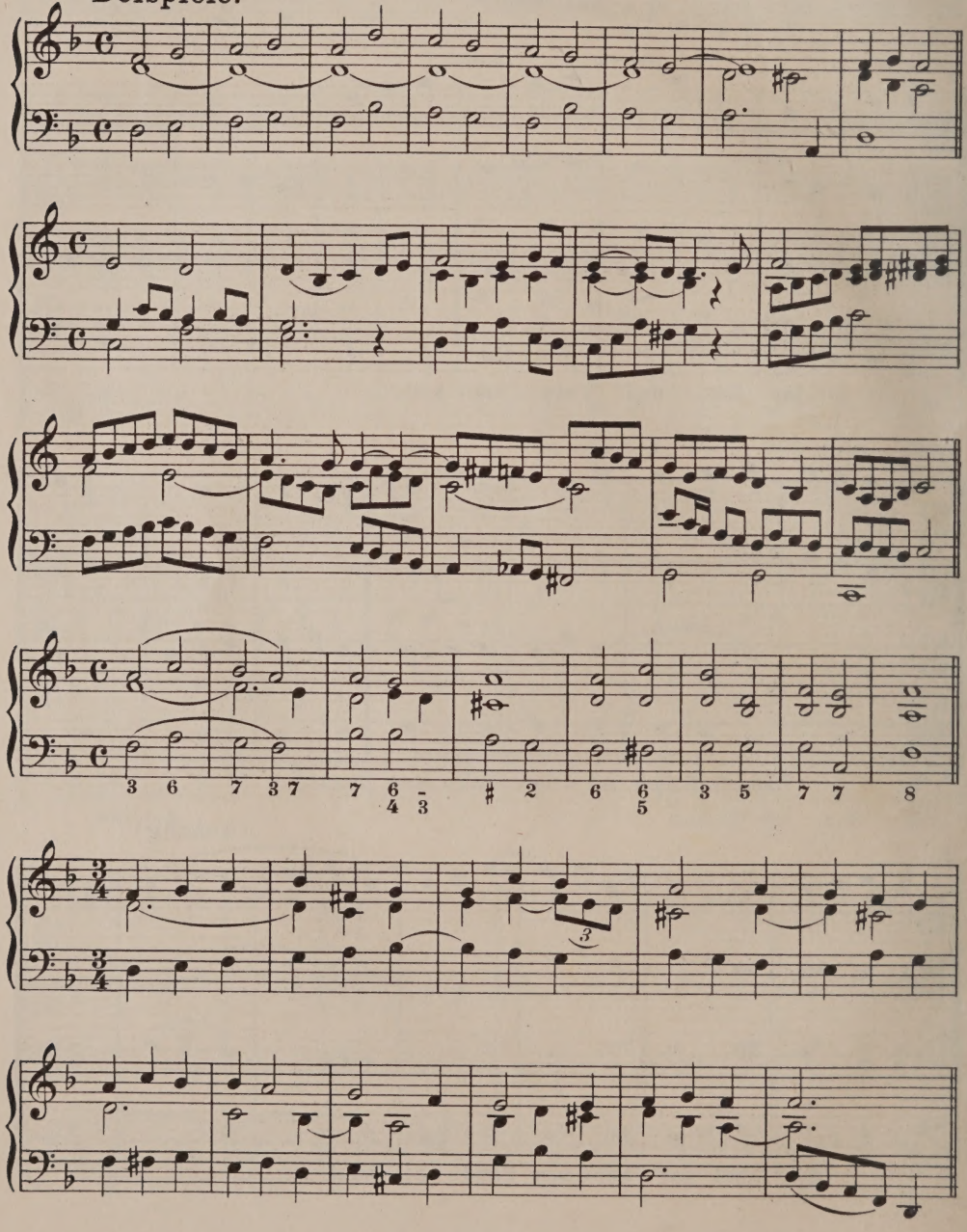



wun - der - bar er - hal-ten
in al - ler Not und Trau - rig - keit.
Wer Gott dem Al - ler-höch - sten traut,
(Anhang)
der hat auf kei - nen Sand ge - baut!

Der dreistimmige Satz.

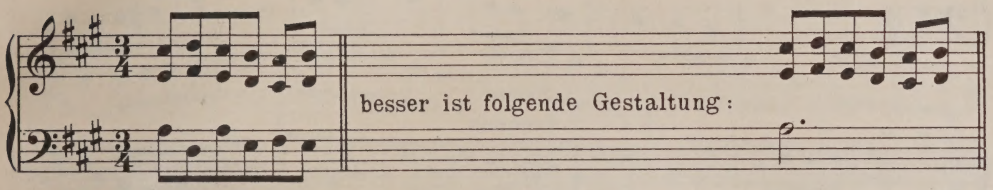
Der dreistimmige Satz bietet viele Schwierigkeiten und sind hier viele Übungen nötig. Die Hauptsache ist ein voller schöner Klang, so dass man die vierte Stimme kaum vermisst. Im dreistimmigen Satze herrscht das Prinzip der Seitenbewegung; jedoch ist auch die Paralellbewegung von bester Wirkung; weniger gut ist im dreistimmigen Satze die Gegenbewegung. Tadellose Muster sind die Opernchöre von Mozart (Zauberflöte), Mehul (Joseph), Rossini (Tell) und Wagner (Parsifal).

Beispiele.

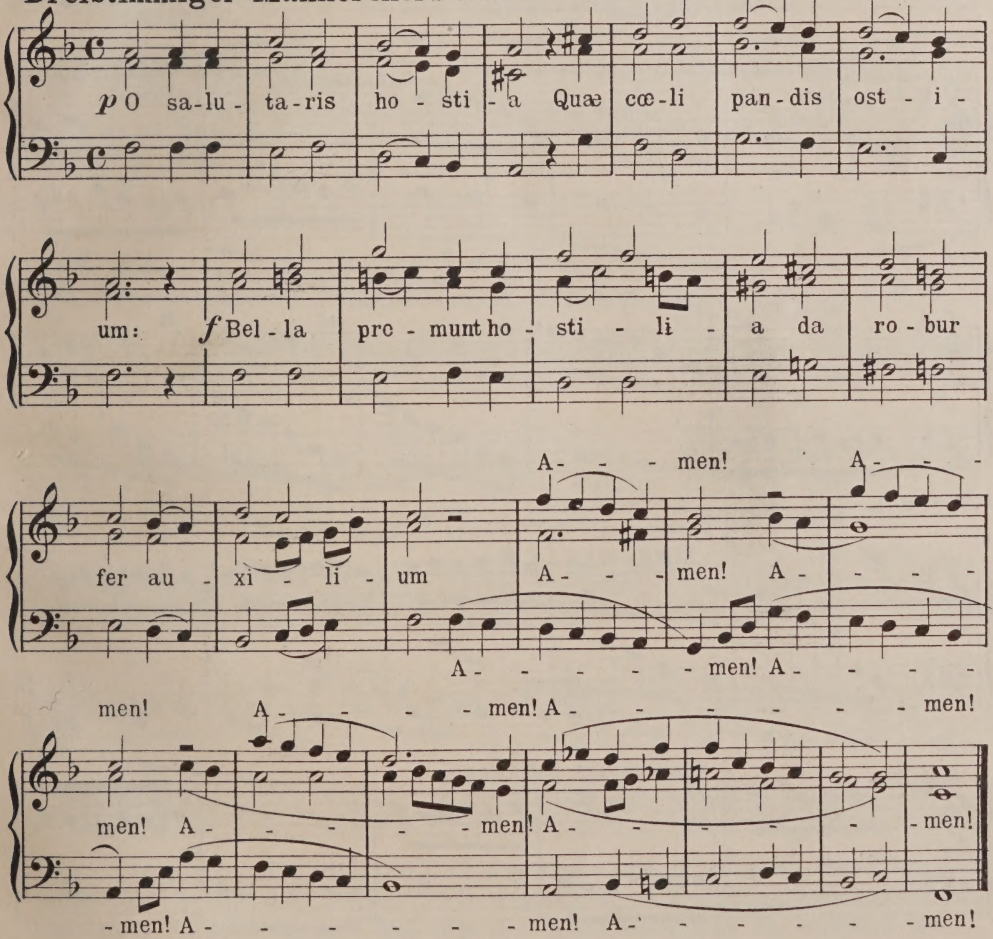


Im 3 stimmigen Satze ist die selbständige Beweglichkeit der einzelnen Stimmen die Hauptsache und doch darf nicht übersehen werden, dass jede Stimme der anderen gegenüber als Füllstimme sorgsamst behandelt werden muss. (Ripienstimmen oder Füllstimmen) Es ist daher ein grosser Irrtum, wenn man von dem Grundsatze ausgeht, jede melodische Note mit einer selbständigen Harmonie zu begleiten; es muss hier noch mehr wie im 4 st. Satz das Prinzip der Ligaturnoten, Orgelpunkte, Seitenbewegungen etc, Anwendung finden, um den Satz klangreich gestalten zu können.

Folgende harmonische Gestaltung wäre z.B. von schlechter Wirkung:



Dreistimmiger Männerchorsatz. C.K.

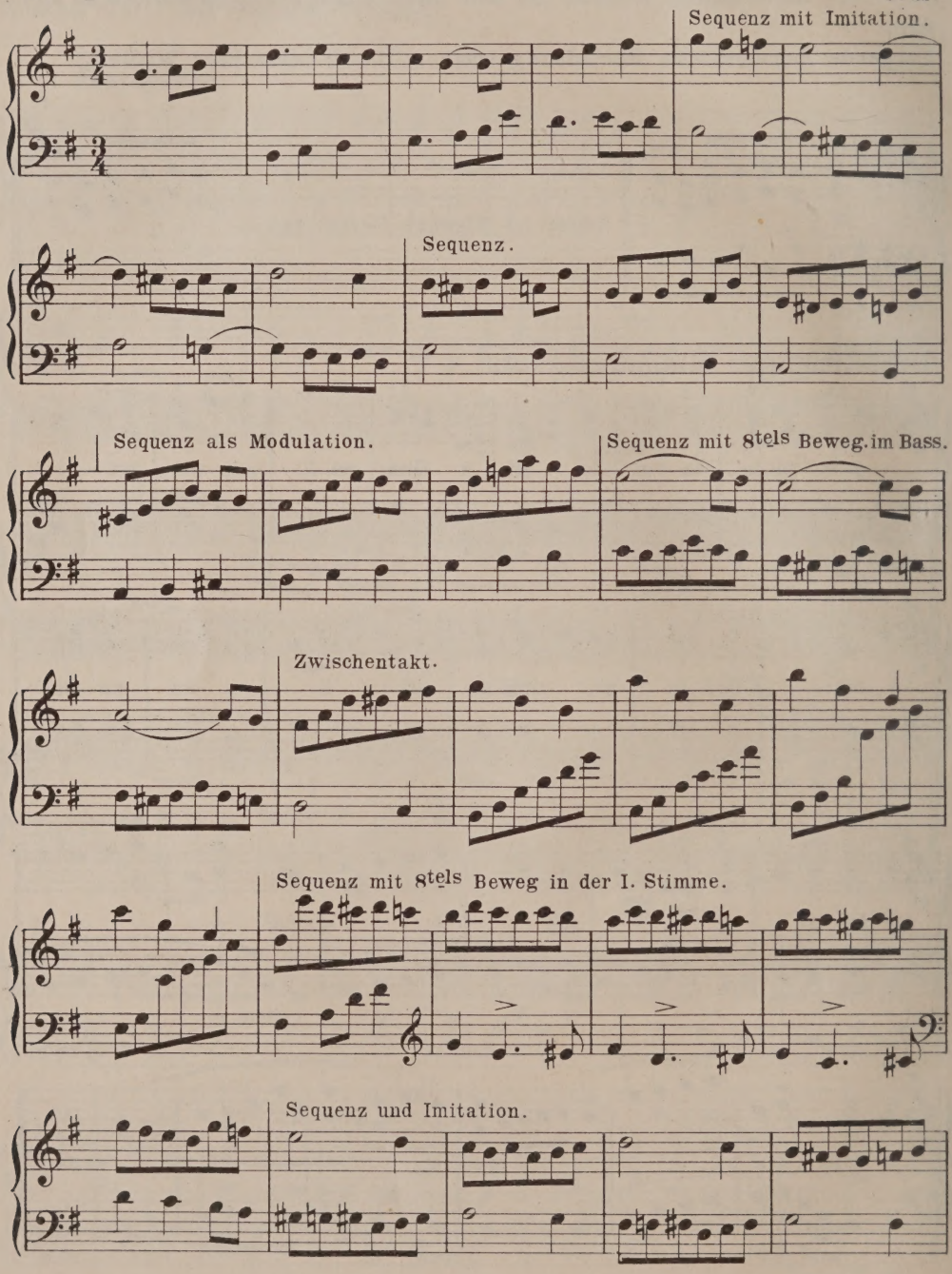


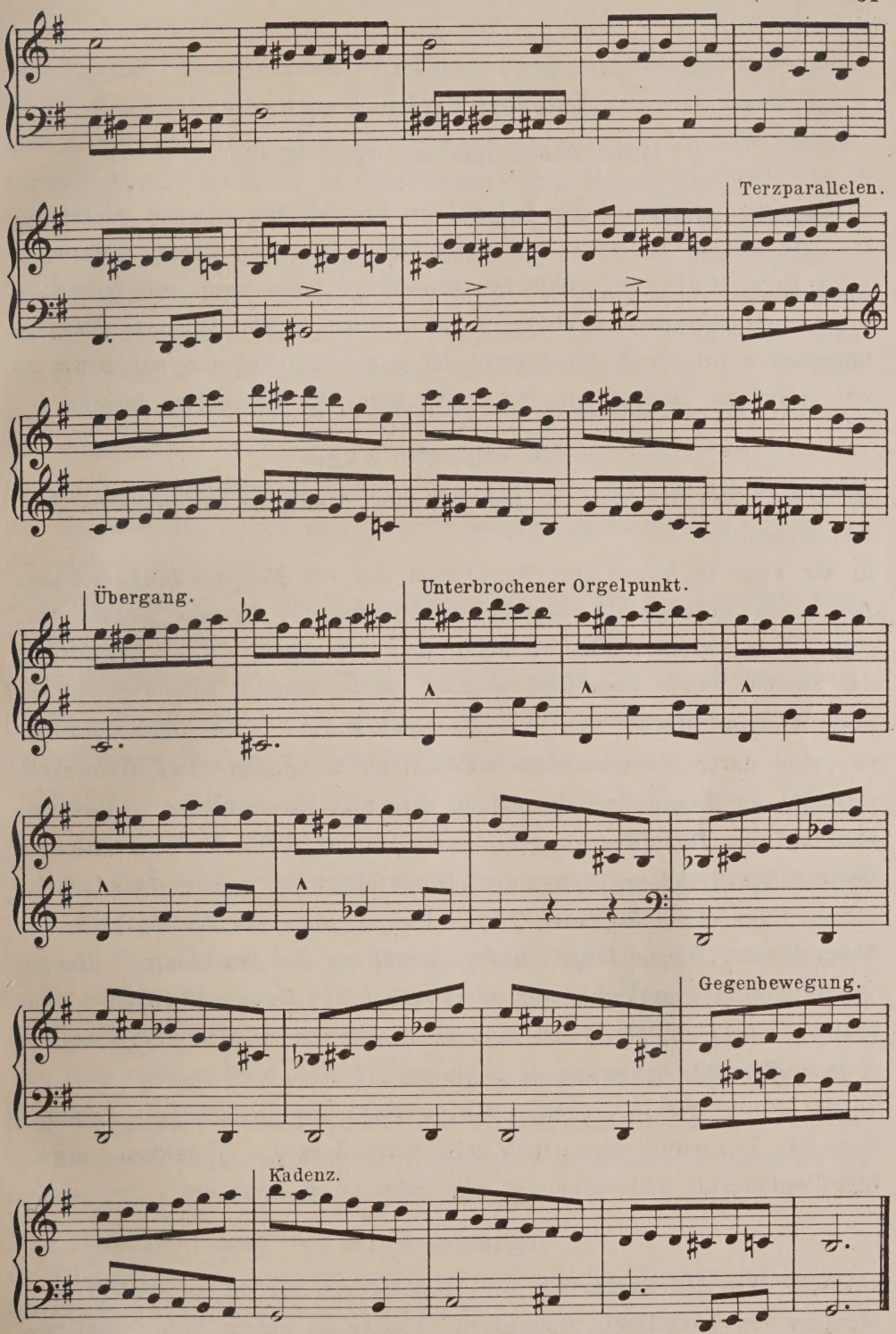
Der zweistimmige Satz.

Zur Vorübung für die Fuge, ist es unerlässlich sich im 2 stimmigen Satz zu üben. Einen vollen schönklingenden Zweisatz zu schreiben ist noch schwieriger als dies beim Dreisatz der Fall ist. Die Stimmen müssen hier meistens polyphon geführt und in harmonischem *und* melodischem Sinne aufgefasst werden.

Beispiel eines Zweisatzes.

C. K.





Aus vorstehendem Beispiele (Klaviersatz) ist ersichtlich, dass im Zweisatz alle Arten musikalischer Bewegungen, alle Arten Kontrapunkt, Anwendung finden können, was aus der Analyse leicht zu ersehen ist.

Die einfache Fuge.

(Josef Rheinberger und Cyrill Kistler.)

Die Fuge gehört zu den polyphonen Formen des grossen Musikstyles. Sie ist ein Tonstück, das auf einem gegebenen Thema (Melodie, Kant. firm., Motiv) aufgebaut ist. Eine Fuge kann zwei- oder mehrstimmig sein und tritt das Thema in allen vorhandenen Stimmen abwechslungsweise auf. Nach der Anzahl der gegebenen Themen, haben wir es mit einfachen, Doppel, etc. Fugen zu thun. Wir bearbeiten vorerst

die einfache Fuge.

Dieselbe bietet das höchste Resultat des Studiums des einfachen Kontrapunktes.

In der Fuge (d. h. der einf. Fuge) tritt nur *ein Hauptgedanke* und zwar gleich am Anfange auf. Das erste Auftreten des Themas heisst: *„Vortrag."* Das zweite Auftreten nennt man *„Antwort".* Die Begleitung des Themas nennt man *„Gegensatz"* (Kontrapunkt.) Eine *regelmässig* gebaute Fuge besteht aus drei *Durchführungen.* Diese Durchsführungen sind durch *Zwischensätze* miteinander verbunden. Das Gedankenmaterial zu diesen Zwischensätzen wird aus Nebenthemen (Kontrapunkten) des Hauptthemas gebildet um ein stylvolles (einheitliches) Ganzes herzustellen. Diesen drei Durchführungen mit den Zwischensätzen folgt eine *Engführung* des Hauptthemas, stellenweise auch der Nebenthemen. Dieser folgt ein *Orgelpunkt auf der Dominante,* diesem wiederum ein *Orgelpunkt auf der Tonika.* Das Ganze schliesst eine breite *Cadenz* ab. Natürlich sind auch hier von diesen *allgemeinen Regeln,* formelle Ausnahmen gestattet.

In der Fuge, wie in der Rhetorik, herrscht das stilistische Prinzip, dass das Kunstwerk einheitlich sein muss, dass die Gedanken organisch entwickelt und verbunden sein müssen, wodurch die

logische Form

entsteht. Wie der Rhetoriker von Redefiguren spricht, so spricht der Musiker von Tonbildern, Gedanken, Phrasen (in gutem Sinne.) Bei den

Redefiguren entscheidet die Wichtigkeit ihres Inhaltes den Wert – ebenso bei den Tonfiguren. Die Fähigkeit seine Gedanken in logische Formen zu bringen, kann man sich nur erwerben, wenn man alle künstlerischen Ausdrucksmittel zu beherrschen fähig ist. Die Anordnung einer logisch entwickelten Rede und einer Fuge sind identisch, das beweist schon der Aufbau beider Kunstformen. Beide bestehen aus Durchführungen des Themas, die durch Abteilungen getrennt sind. Unerlässlich für den Musikstudierenden ist es überhaupt, alle seine Übungen, seine ganze Kunst, ihre Formen und ihre Ausdrucksmittel, mit den Formen und den Ausdrucksmitteln anderer Künste in Beziehung zu bringen, sie untereinander zu vergleichen, ihre Berührungspunkte und ihre Gegensätze aufzusuchen. Man hat z. B., nicht mit Unrecht, die Linie mit der Melodie, die Farbe (das Kolorit) mit der Harmonie und der Instrumentation verglichen.

Als Studienmaterial zur Fuge mögen folgende Werke gelten: Wohltemp. Klavier von Bach, Ouvertüre zur Zauberflöte – Mozart, die Ouvertüre: „Der Widerspänstigen Zähmung" v. Rheinberger, die Orgelfugen Rheinbergers, ein grosser Beherrscher der Fugenform war Franz Lachner.

Die Eigenschaften eines Fugenthemas:

1.) Der gebildete Musiker soll das Thema auf einmaliges Hören ganz auffassen können.

2.) Das Thema soll nicht zu umfangreich, aber interressant und charakteristisch sein.

3.) Das Thema soll zu Erweiterungen, Verengungen, Umkehrungen, Engführungen, zu Transpositionen nach Dur und Moll, zu Imitationen geeignet sein.

Die richtige Wahl eines Themas ist daher von grösster Wichtigkeit.

Der Gegensatz (Kontrapunkt) des Themas muss mit diesem selber im Kontraste stehn. Ist das Thema bewegt im Rhythmus, so muss der Gegensatz ruhig gehalten sein und umgekehrt.

Die Beantwortung des Fugenthemas.

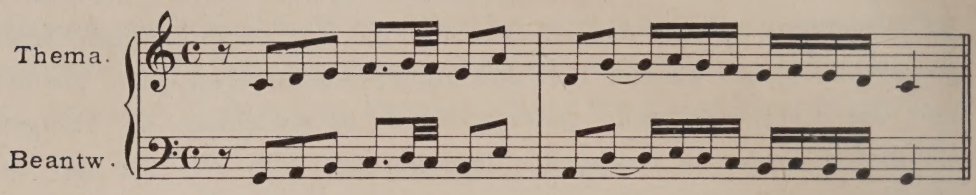
Im Allgemeinen hat man bei der Beantwortung des Themas auf den Beginn und Schluss desselben zu achten.*)

*) Im Ganzen handelt man immer am Besten, wenn man streng an dem Gegensätzlichen von Tonika und Dominante festhält; doch sind immerhin auch Ausnahmen möglich, die aber meistens wohl nur aus melodischen Rücksichten erfolgen werden. *(Bemerkung v. J. Rheinberger.)*

Im Besonderen:

I. Fall.

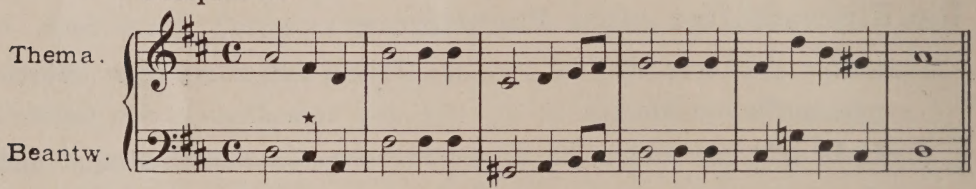
Das Thema beginnt in der Tonika und schliesst in derselben. Hier hat die Beantwortung auf der Dominante zu erfolgen und in dieser zu schliessen. Die erste Fuge des „wohltemper. Klaviers“ bringt ein hierzu passendes Beispiel:



II. Fall.

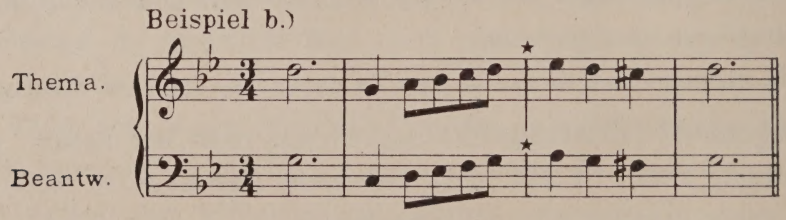
Das Thema (oder Fugenmotiv) beginnt mit der Dominante und schliesst mit dieser. In diesem Falle hat die Beantwortung mit der Tonika zu beginnen und zu schliessen. z. B:

Beispiel a.)



Bei ★ hat eine melodische und zugleich harmonische Änderung des Themas einzutreten. Derartige Änderungen müssen dem Verständnisse des Künstlers überlassen werden, da allgemeine Regeln hierüber nicht aufgestellt werden können.

Beispiel b.)

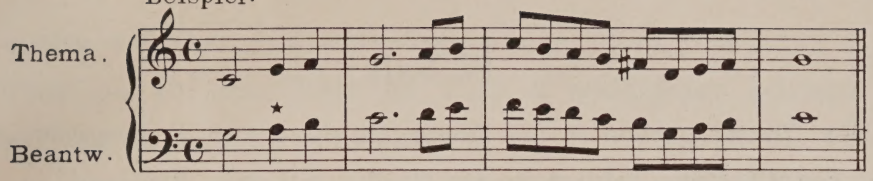


Das Thema schreitet hier v. 2. zu 3. Takt zum Halbton, die Beantwortung zum Ganztone.

III. Fall.

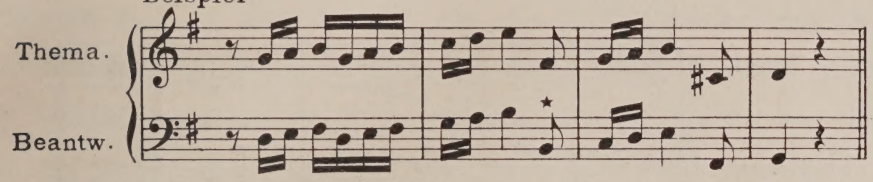
Beginnt das Thema mit der Tonika und schliesst mit der Dominante, so erfolgt die Antwort auf der Dominante und schliesst mit der Tonika.

Beispiel.



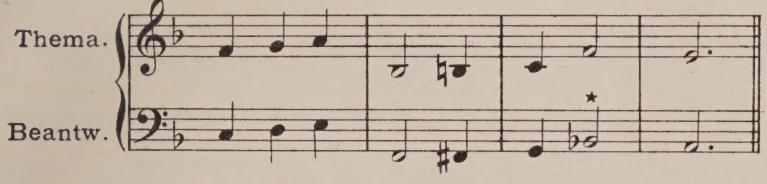
★ Hier hat wiederum eine Änderung stattzufinden. Dass die Thema-änderungen nicht gerade immer im ersten Takte stattfinden müssen, sollen folgende Beispiele beweisen.

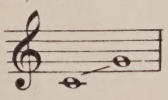
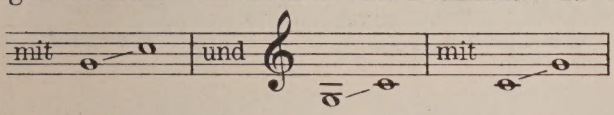
Beispiel.

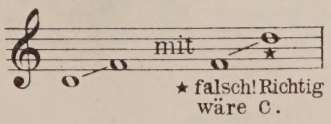


★ Änderung bei ★ im 2. Takte.

Beispiel.



Diese Änderungen des Themas in der Beantwortung spielen eine bedeutsame Rolle im Bau der Fuge, indem man genötigt ist, das Gegensätzliche von Tonika und Dominante zu beachten, d. h.  

zu beantworten. Hierbei entsteht eine Differenz von einem Intervall; es kann also z. B. eine Terzfortschreitung mit einer Sekundfortschreitung beantwortet werden, oder der Septenschritt mit einem Oktavenschritt. u. s. w. Niemals aber darf der Unterschied zwei Intervalle ausmachen, z. B. 

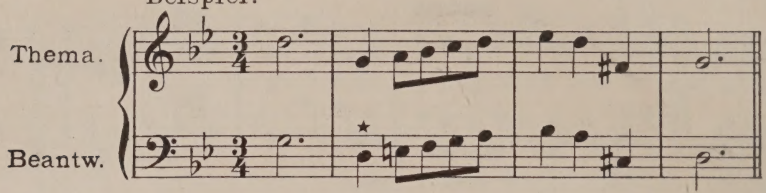
★ falsch! Richtig wäre c.

Dieses Fundamentalgesetz soll von Lernenden ausführlicher behandelt und mit Beantwortungsbeispielen von Bach u. Händel illustriert werden. In diesem Punkte hat man sich ausserdem die Generalregel zu merken: *„Die Beantwortung des Themas darf nicht länger sein, als das Thema selbst.“* Ist z. B. das Fugenthema 4 Takte lang, so darf die Beantwortung nicht 5 Takte lang sein, wie es häufig bei einfacher Transposition des Themas vorkommt. Dieses Verfahren ist dilettantisch. (Wir verweisen auf den Fall VII.)

IV. Fall.

Das Thema beginnt in der Dominante und schliesst in der Tonika: Die Beantwortung erfolgt in der Tonika mit dem Schlusse in der Dominante.

Beispiel.



bei ★ Änderung.

V. Fall.

Aus diesem Falle kann die allgemeine Regel festgestellt werden, dass bei der Beantwortung der Tonika die Dominante, und bei der Dominante die Tonika entgegen zu stellen ist.

VI. Fall.

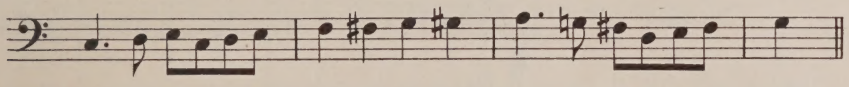
Die Beantwortung erfolgt vor dem Schlusse des Themas. Im „wohltemperierten Klavier“ finden sich solche Beispiele. Von Rheinberger seien zum Studium besonders empfohlen: Op. 5 Nº 3. Op. 9 Fugato Nº 1. Op. 33. (bei Fritzsch in Leipzig) Finale der Pastoralsonate (Leipzig bei Forberg), die bei Kahnt in Leipzig erschienenen

Fugetten und überhaupt seine Orgelsonaten. Kein Komponist der Gegenwart hat auf dem Gebiet der Fuge so vorzügliches geleistet wie Rheinberger.

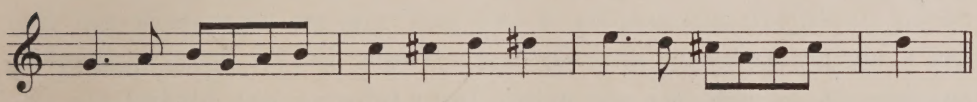
VII. Fall.

Dieser Fall ist eben der Fall, der die Hauptrolle bei der „Beantwortung des Fugenthemas" bildet. Viele glauben, es wäre vollständig korrekt, wenn sie ihr Thema einfach von der Tonika, Ton für Ton, auf die Dominante *transponieren*. Wohin das führt, wird jetzt bewiesen werden:

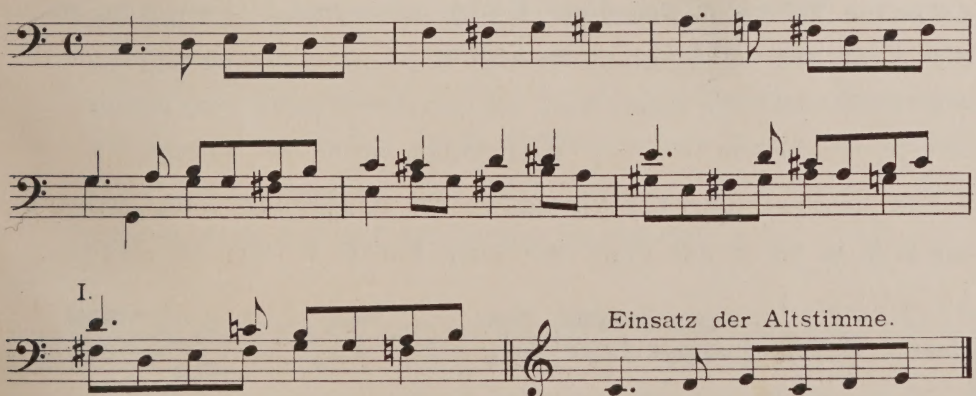
Thema.



Ein echter Stümper wird dieses Thema folgendermassen beantworten:



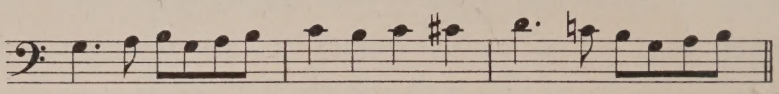
Solche Beantwortungen finden sich faktisch gedruckt. Beantwortet ein „Komponist" so, da bleibt die Folge nicht aus:



Bei I ist das Thema seines Umfanges gemäss beendet und es müsste die dritte Stimme einsetzen. Die Beantwortung ist aber falsch, d. h. einfach transponiert, daher muss der „Komponist" noch einen Takt einschalten. Dieser Takt hat einen rein modulatorischen Zweck und heisst:

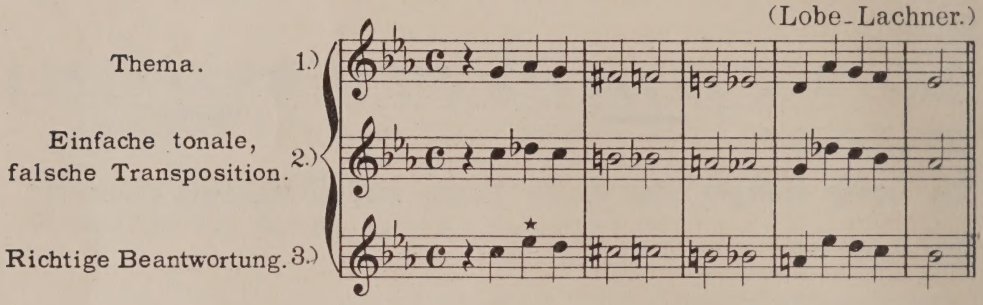
Eselsbrücke.

Wie viele solcher Brücken im Jahre gebaut werden, ist unsagbar. Die Beantwortung wäre:



In diesem Falle noch ein Beispiel:

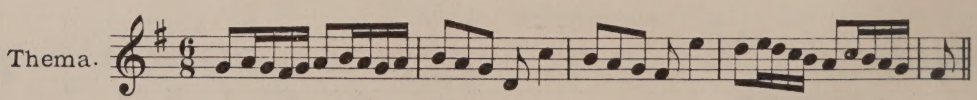
(Lobe-Lachner.)



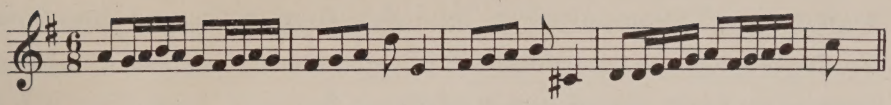
Bei ⋆ nötige Änderung des Themas. Würde die 2.) Beantwortung hier angewendet, so wäre für die dritte Durchführung das tonartliche Gepräge (Unterdominante) schon vorweg genommen, was ein ebenso grosser Fehler wäre, wie wenn der Komponist in die Dominante der Dominante bei der Beantwortung moduliert. In einfachen frei figurierten Sätzen mögen diese Fehler unbeachtet bleiben, in der strengen Fuge aber sind sie grobe Fehler.

VIII. Fall.

Die Beantwortung des Themas in der Umkehrung. Bach beantwortet z. B. in der G-dur Fuge (wohltemp. Klavier I. Teil) das Thema:



mit der Umkehrung (im 24. Takte):

Antw. 

Durch eine geschickte Verwendung der Umkehrung eines Themas, kann besonders bei längeren Fugen die sehr leicht entstehende Monotonie vermieden werden.

In einem Schema dargestellt, würde sich folgende Übersicht aller möglichen Themabeantwortungen ergeben.

Abkürzungen: Th = Thema. — A = Antwort. — T = Tonika. — D = Dominante.

I.		II.		III.		IV.	
Th.	A.	Th.	A.	Th.	A.	Th.	A.
T.	D.	D.	T.	T.D.	D.T.	D.T.	T.D.

Also immer das Gegensätzliche!

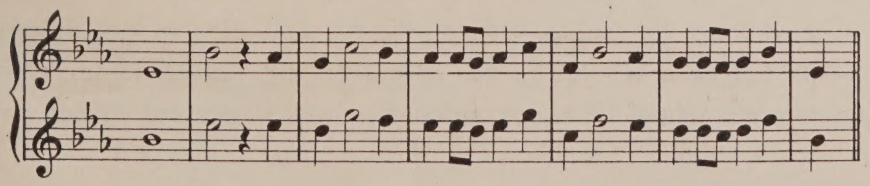
Der V. VI. u. VIII. Fall sind Ausnahmefälle. Fugenmeister ersten Ranges werden — besonders was den VI. Fall anbetrifft — Experimente solcher Art zu Stande bringen. Durch die Anwendung des VI. Falles hat sich der Komponist ein gut Teil des Engführungsmateriales schon im Voraus weggenommen und sie ist der höchste Steigerungsgrad dieser Kunstform. Bei der Beantwortung des Fugenthemas ist im Allgemeinen also zu beachten:

1.) Der Anfang und Schluss des Themas.

2.) Dem Leittone hat immer ein Leitton zu entsprechen und zwar im Quintenzirkel rückwärts statt vorwärts.

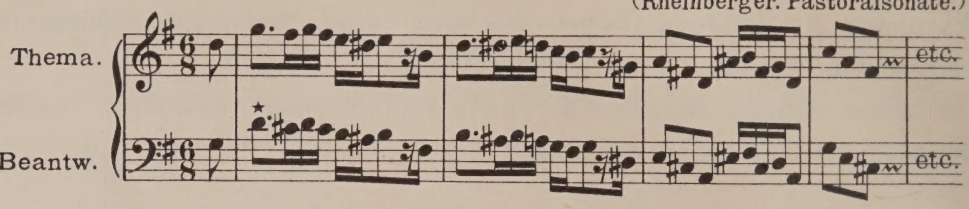
3.) Die Beantwortung des Themas geschieht tonweise und der Quinte oder deren Umkehrung der Quarte (dann aber eine Oktave tiefer.)

4.) Beginnt das Thema mit dem Sprunge zur Quinte, so erfolgt stets die Antwort mit dem Quartensprunge. Die übrigen Töne werden dann nur auf der Quinte beantwortet z. B:

Thema. Beantw. 

Beginnt das Thema mit dem Tone der Dominante und dem Sprung auf die Tonika (Quart) so erfolgt die Beantwortung auf der Tonika mit dem Sprunge auf die Dominante (Quinte) z. B.

(Rheinberger. Pastoralsonate.)



Eine Hauptregel ist und bleibt, sich möglichst an die Haupttonart zu halten und nur in den allernächst verwandten Tonarten bei der Beantwortung sich zu bewegen. Die Unregelmässigkeiten bei Beantwortung des Themas erklären sich zumeist durch harmonische Wendung desselben (besonders bei chromatisch angelegten Themen). Die Beantwortung des Themas kann auch in der „Vergrösserung und Verkleinerung" des Urmotivs stattfinden. Hierüber belehrt man sich am besten durch Studium guter Fugenmeister.

Bezüglich der Reihenfolge der Tonarten einer Fuge hat man im Allgemeinen Folgendes zu merken:

Die *erste Durchführung* steht immer in der Haupttonart und deren Dominante.

Die *zweite Durchführung* steht in der Tonart der Ober- oder Untermediante der 1. Durchführung.

Die *dritte Durchführung* steht in der Tonart der Unterdominante der 1. Durchführung. Auch hierin können künstlerische Freiheiten eintreten, doch soll man im Grossen und Ganzen sich an die erprobte Regel halten.

Die *modulatorischen Übergänge* von einer zur anderen Durchführung müssen zwanglos, fliessend und dem Stylcharakter des Ganzen entsprechend sein. Bezüglich der Länge der Zwischensätze sei bemerkt, dass dieselben nicht allzusehr ausgedeht sein sollen. Die Stimmenordnung einer Fuge ist so einzurichten, dass die einzelnen Einsätze nicht zu weit auseinander liegen. Trägt z. B. der Bass das Thema vor, so antwortet der Tenor, diesem der Alt und diesem der Sopran. Ebenso in umgekehrter Reihe von der Ober- zur Unterstimme. Auch in der Instrumentalfuge ist eines guten Klanges wegen auf dieses zu achten.

Sehr viel Schwierigkeiten verursacht oft der Einsatz des Gegensatzes vom Thema. Da dieser Einsatz grösstenteils zweistimmig erfolgt; hier sei auf das „wohltemp. Klavier“ verwiesen, wo sich folgende Einsätze der 1. Beantwortung bezüglich der Intervallverhältnisse finden. Einsätze des Gegensatzes auf dem:

Primintervall-
Terz Intervall-
leeren Quart Intervall-
leeren Quint Intervall-
Sextintervall-
Oktavintervall.

Dadurch ist ersichtlich dass der erste Kontrapunkt des Themas auf allen Intervallen eintreten kann; hier wird es also darauf ankommen auf welchem Tone der erste Themavortrag schliesst und auf welchem Tone die erste Themabeantwortung *regelrecht* erfolgen muss. Auch sind die sogenannten *Scheineinsätze* von grosser Bedeutung. Man versteht darunter jene Themavorträge, welche nur einen oder zwei Takte des Themas bringen und dann in freiem Tonbildern sich verlaufen. Solche Scheineinsätze sind oft von grosser Wirkung.

Bearbeitung eines Fugenthemas in drei Durchführungen für gemischten Vocalsatz ohne Text.

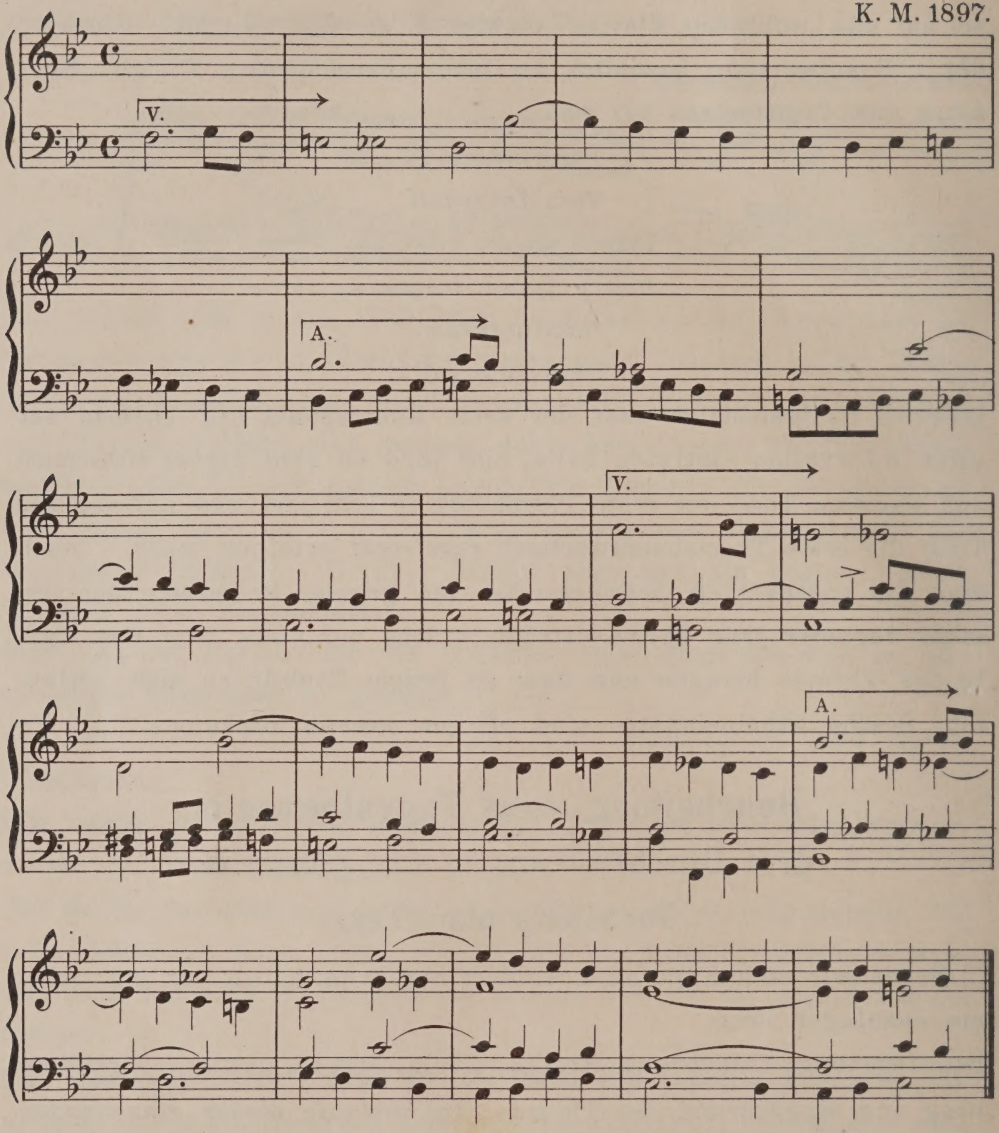
Bevor wir eine Fuge zu schreiben beginnen, haben wir ein Schema anzulegen über:
Beantwortung, Umkehrung, Transposition, Vergrösserung, Verkleinerung und Engführung des Themas. Im Verlaufe dieser eingehenden Abhandlung werden wir auf alle diese Dinge praktisch zu sprechen kommen. Die folgende Fuge soll in möglichst kurzem Umfange uns die Form der Fuge darstellen.

Abkürzen: V=Vortrag. A=Antwort. Z=Zwischensatz. E=Engführung. O.D.= Orgelpunkt a.d. Dominante. O.T.= Orgelpunkt a.d. Tonika.

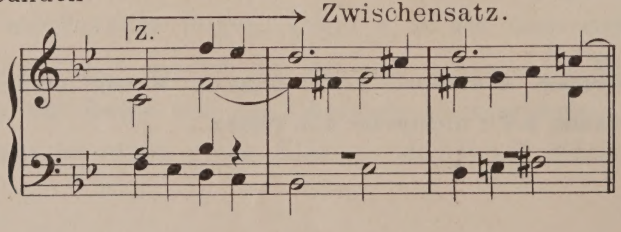
I. Durchführung.

(Verlängertes Thema von J. S. Bach.)

K. M. 1897.



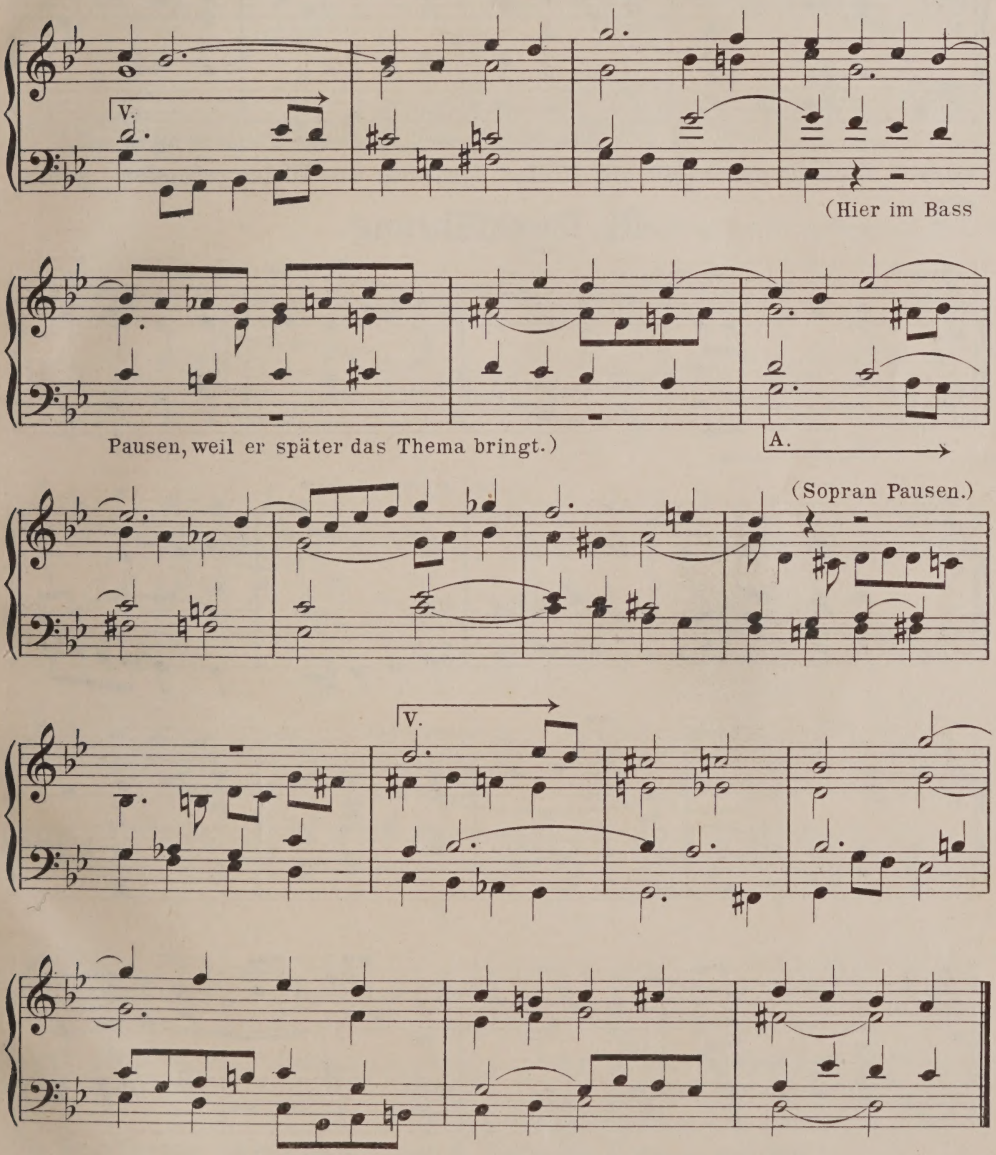
Diese erste Durchführung ist eine vollständige, da alle 4 Stimmen das Thema in regelrechter Weise nacheinander bringen. Diese Durchführung ist durch folgenden kurzen *Zwischensatz* mit der II. Durchführung verbunden:



Dieser Zwischensatz ist aus freien Motiven gebildet und führt uns modulatorisch in die Nebentonart: G moll (Untermediante von B dur). Der Tenor hat in dem Zwischensatze 2 Takte Pausen, da wir in der II. Durchführung demselben das Thema zu Anfang geben wollen.

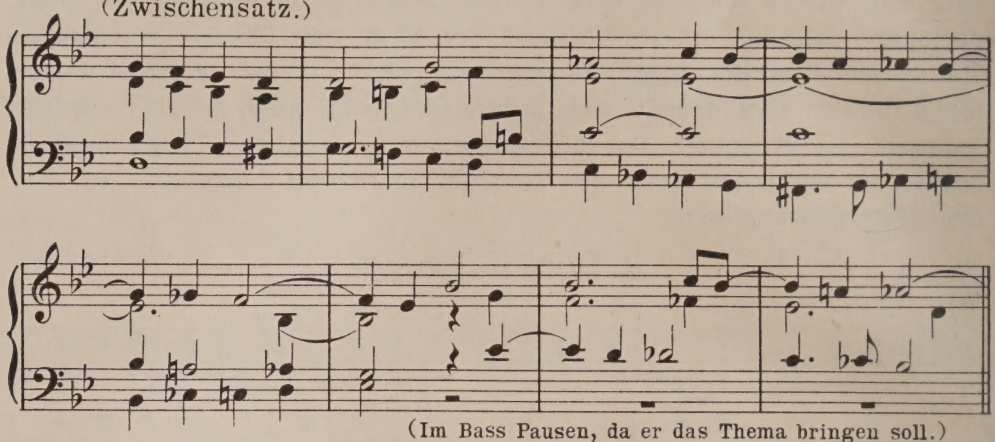
Hier soll gleich bemerkt werden, dass es von guter Wirkung ist, wenn diejenige Stimme, die im Verlaufe der Fuge das Thema übernimmt, vor dessen Eintritt einige Pausen hält. Der Einsatz wird dadurch mehr hörbar und drückt sich prägnanter aus. Auch ist es empfehlenswert die einzelnen Durchführungen mit Vorhalten, Trugschlussaccorden zu verbinden, statt die Tonicaharmonie zu verwenden in der eine Durchführung steht.

II. Durchführung.



Diese zweite Durchführung ist eine unvollständige, da nur 3 Stimmen das Thema bringen. Da wir die III. Durchführung in Es dur, also in der Tonart der Unterdominante bringen müssen, müssen wir einen Zwischensatz bilden, der uns modulatorisch zwanglos in dieselbe führt.

(Zwischensatz.)

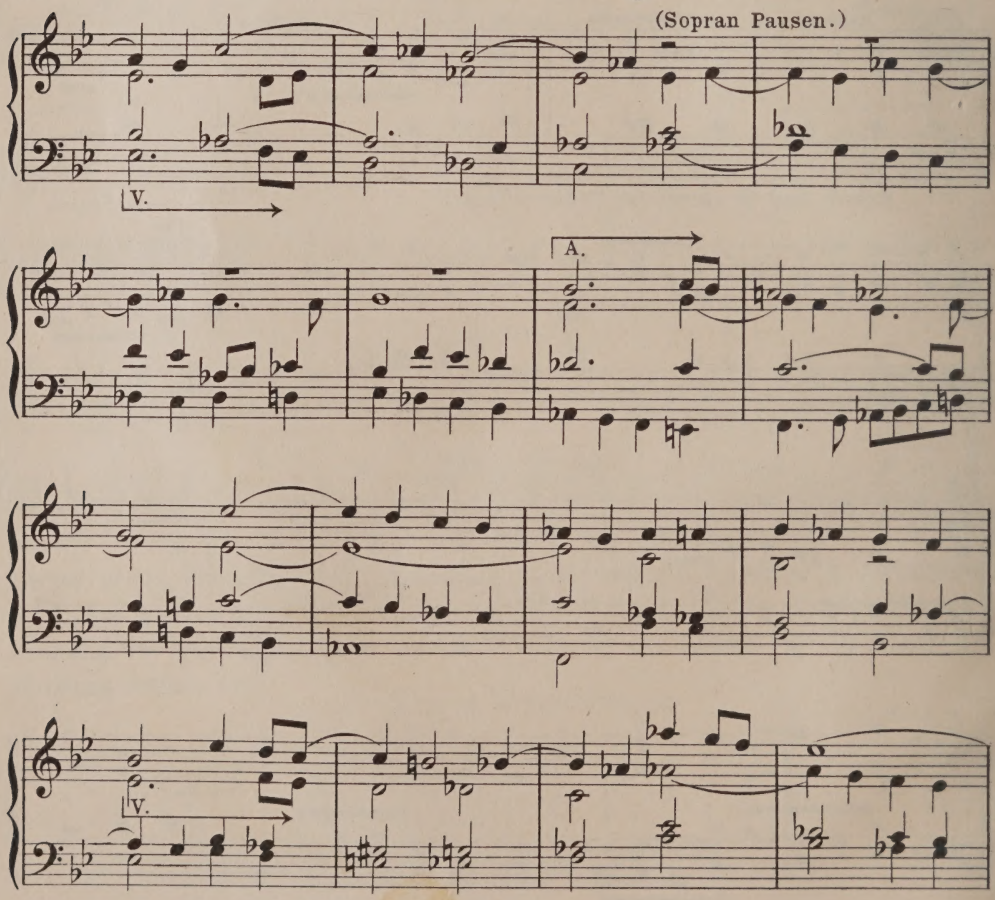


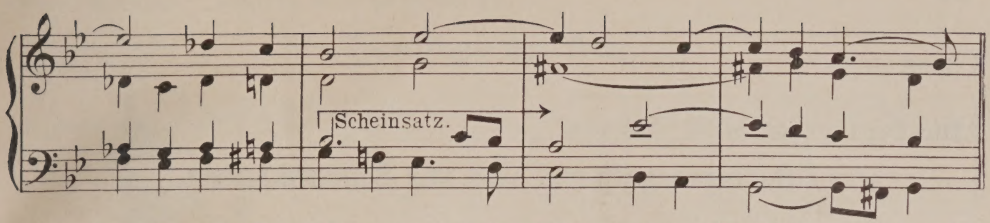
(Im Bass Pausen, da er das Thema bringen soll.)

Dieser Zwischensatz ist aus freien Motiven des Vorhergehenden gebildet.

III. Durchführung.

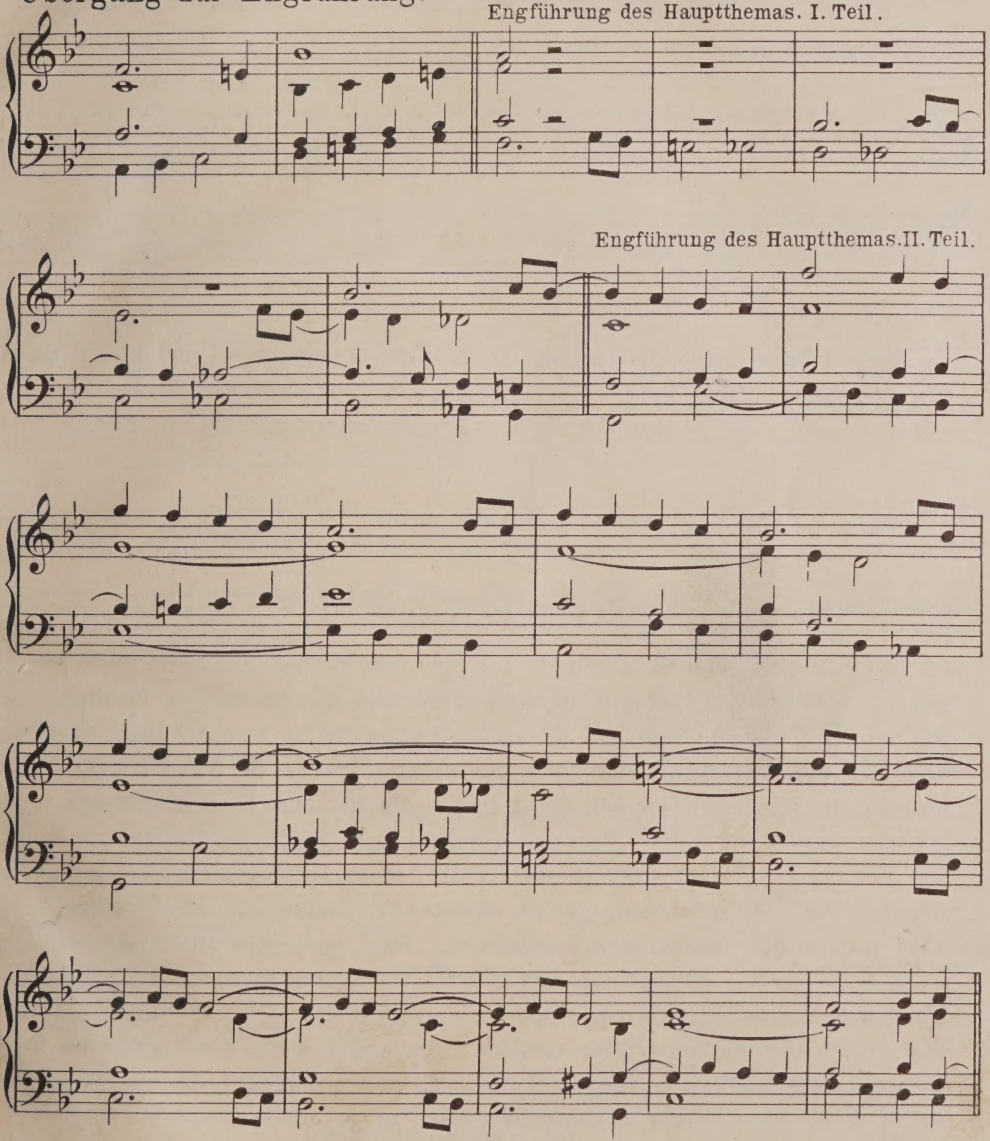
(Sopran Pausen.)





Diese vorstehende Durchführung ist ebenfalls eine unvollständige indem der Tenor in den letzten drei Takten nur mit einem Scheineinsatz des Themas an der Durchführung sich beteiligt.

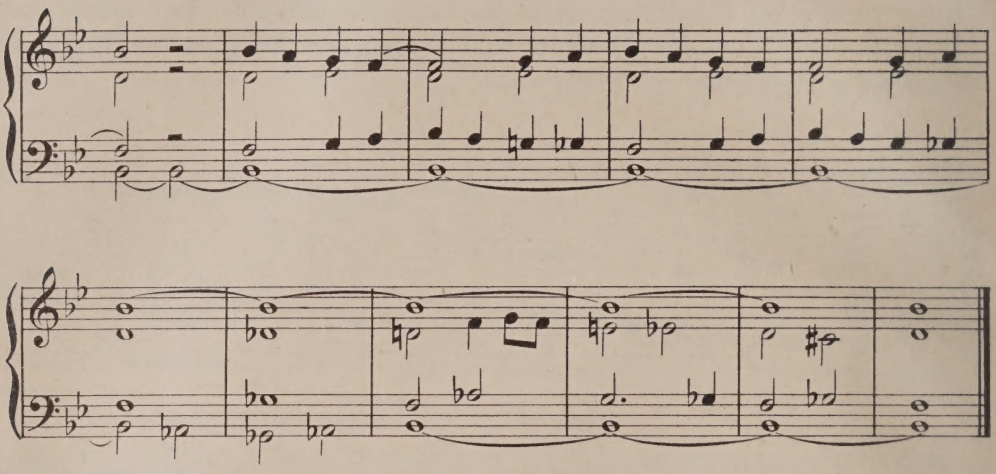
Übergang zur Engführung.



Die Engführung ist aus dem I. und II. Teile des Themas gebildet.

Die Engführung leitet über zum

Schlussorgelpunkt und zur Schlusskadenz.



Dieser Orgelpunkt ist aus dem II. Teil des Themas gebildet und leitet zu einer chromatischen Kadenz über, die das Ganze abschliesst, wobei der Alt in den letzten vier Takten das Thema als Erinnerungsmotiv bringt.

Die Vokalfuge mit Text.

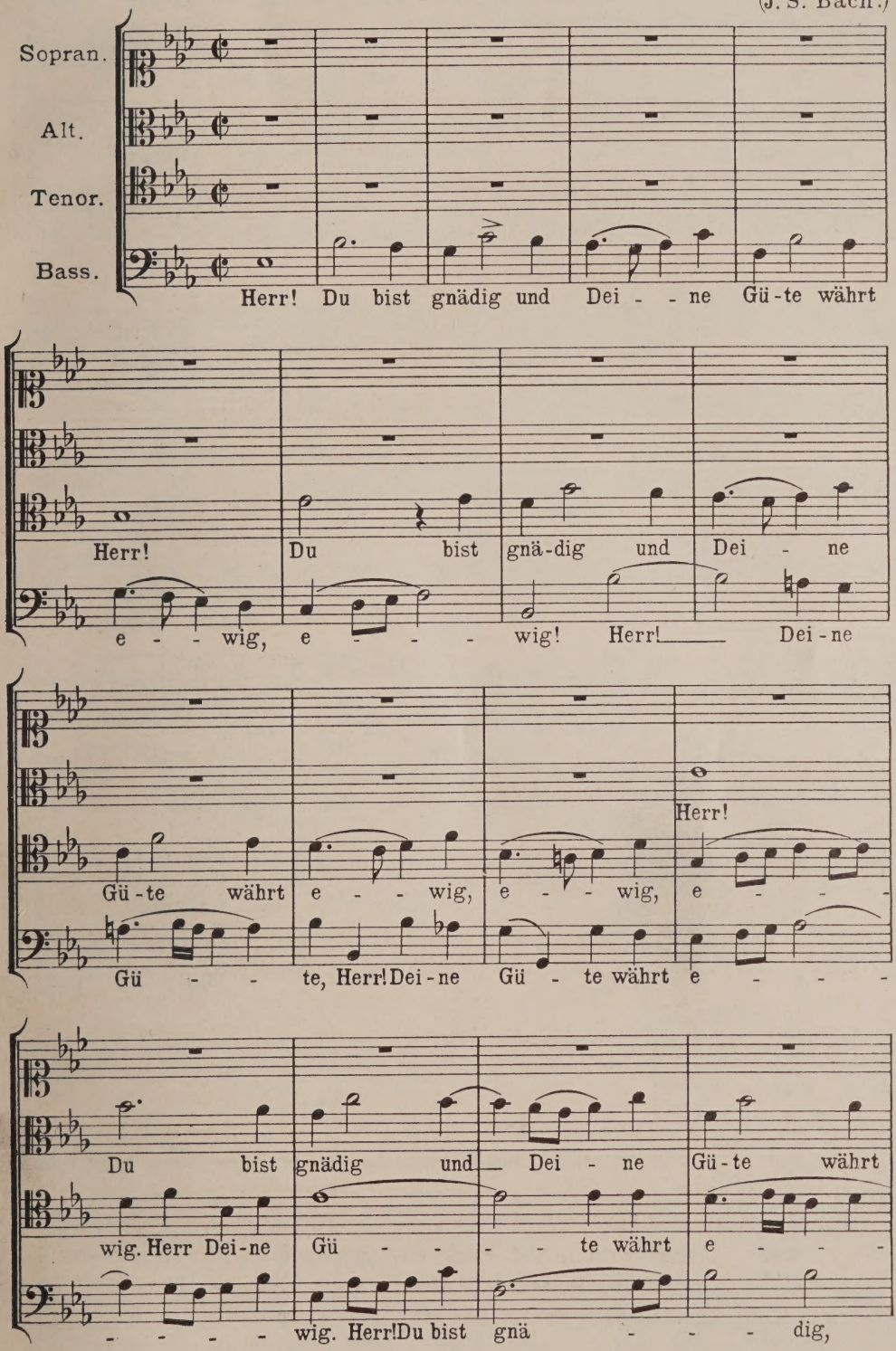
Bei den einzelnen Stimmen ist auf eine vernünftige Textunterlage vor Allem zu sehen. Man beachte hauptsächlich die *harmonischen* Bindungsnoten bei der Textunterlage, so dass die Textworte so eingerichtet werden, dass die akkordischen Verknüpfungen nicht leiden z. B. bei wichtigen Vorhaltstönen. Hier gelten auch die Regeln, die bei den Kantusarbeiten aufgestellt wurden.

Die Vokalfuge kommt äusserst selten als reines Kunstprodukt im a capella Gesang vor. In Oratorien, Opern, Kantaten, findet sich die Verwendung, aber immer mit Instrumentalbegleitung. Wird die Fuge im a capella Gesang angewendet, so erscheint sie nicht als regelmässige in 3 Durchführungen gebildete Kunstform, sondern als figurierter, freier Fugensatz. Bei der Durchführung derartiger Gebilde entscheidet dann die Länge der Textworte. Ausgezeichnete Beispiele liefern: Bach, Händel, Mendelsohn, Friedrich Kiel, Rheinberger, Franz Lachner u. A. m.

Wir verwenden als *Vocalfuge mit Text* die Fuge in Esdur aus dem „Wohltemp. Klavier," welche wir umarbeiten:

Vokalfuge mit Text.

(J. S. Bach.)



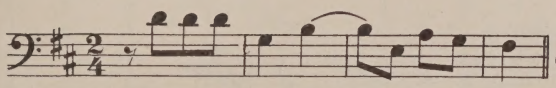
Herr! Du bist gnädig und
e - - wig, e - - wig, e - - wig,und Dei - - ne Gü - -
wig, e - - - - - wig Herr! Du bist gnä - - -
Herr! Du bist gnä - - - - - dig! Herr
Dei - - ne Gü-te währt e - - wig, Dei - - ne Gü-te währt
- - te währt e - - wig; o Herr! Du bist
- - dig, bist e - - wig; o Herr! Du bist
Du! Herr Du! bist gnä - dig und Deine Gü-te währt
- e - - wig, Dei-ne Gü - te wäh - - ret e - - -
gnä - - dig, Dei-ne Gü - - te wäh-ret e - - -
gnä - - dig. O Herr! Dein' Langmut hat
e - - wig. O Herr! Dein'
wig!
wig!
O!
kei - - ne Grenze: und Dei - - ne Gna - de ist un - er - -
Langmut hat kei - - ne Grenze! Dein' Gna - de ist un-erschöpf-lich.

O! Herr! Dein' Langmut hat kei - - ne Grenze, hat
Herr! Dein' Langmut hat kei - ne Gren - ze, hat kei - ne
schöpflich! Dein' Lang-mut hat kei - - - ne Gren - ze,
Herr! Dei-ne Langmut hat keine Grenze! Dein' Gnad hat kei-ne Gren - -
kei - ne Gren - ze! Dei - ne Gnade, o Herr! hat keine
Gren - - ze! Dein' Gna -
kei - ne Gren - ze, Dein' Gna - - de, o Herr, hat keine
ze! Dein' Barmher - - zig-keit währt e - - -
Gren - ze, o Herr, o Herr, Dein'
- de o Herr! hat kei - ne, kei - - ne Gren - ze und
Gren - - - ze, kein' Gren - - - - ze,
- - - - - wig!
Barm - her - zig - keit währt e -
Dein' Barm - her - - zig - keit, Dein
hat kei - ne Gren - ze! Dein' Huld! Dein'
Dein' Huld! Dein'

Diese vorstehende Fuge ist eine unvollständige, weil die II. Durchführung ganz fehlt.

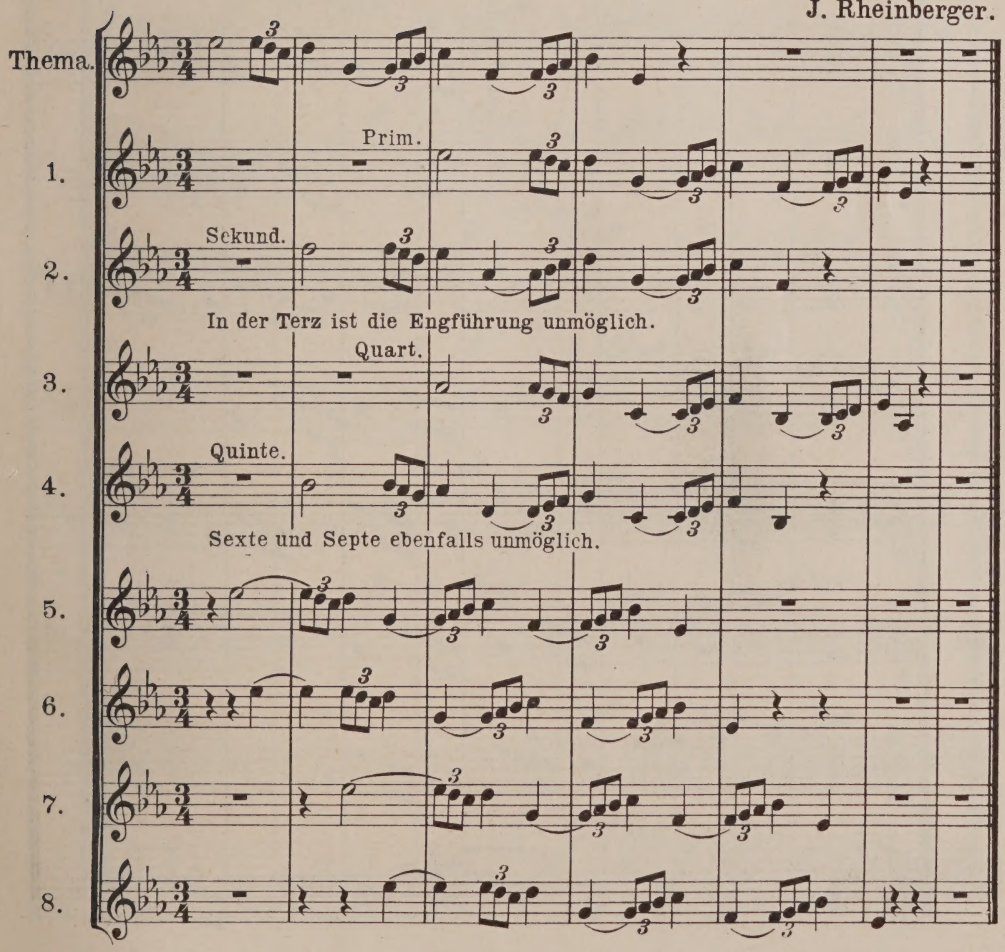
Engführungstabellen.

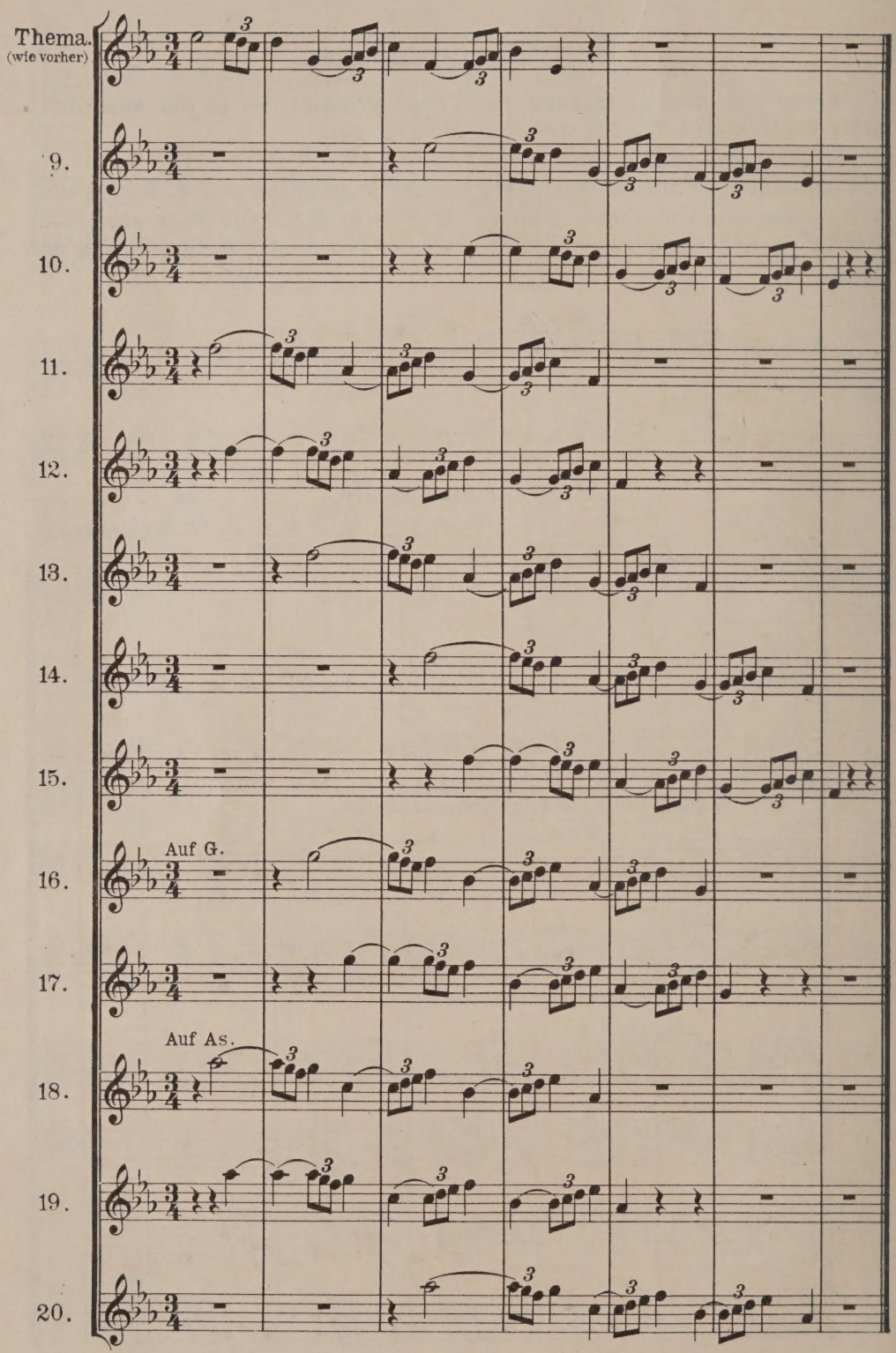
Bevor man zur Ausführung einer Fuge schreitet, ist es von wesentlichstem Vorteile eine Engführungstabelle anzulegen.
Es folgen daher einige Muster.
Ein grossartiges Muster dieser Art hat der Fugenmeister J. S. Bach geliefert, indem er im „wohltemp. Klavier" II. Teil in der D dur Fuge ein Stück liefert, in welchem die ganze Fuge aus einer fortgesetzten Engführung besteht.

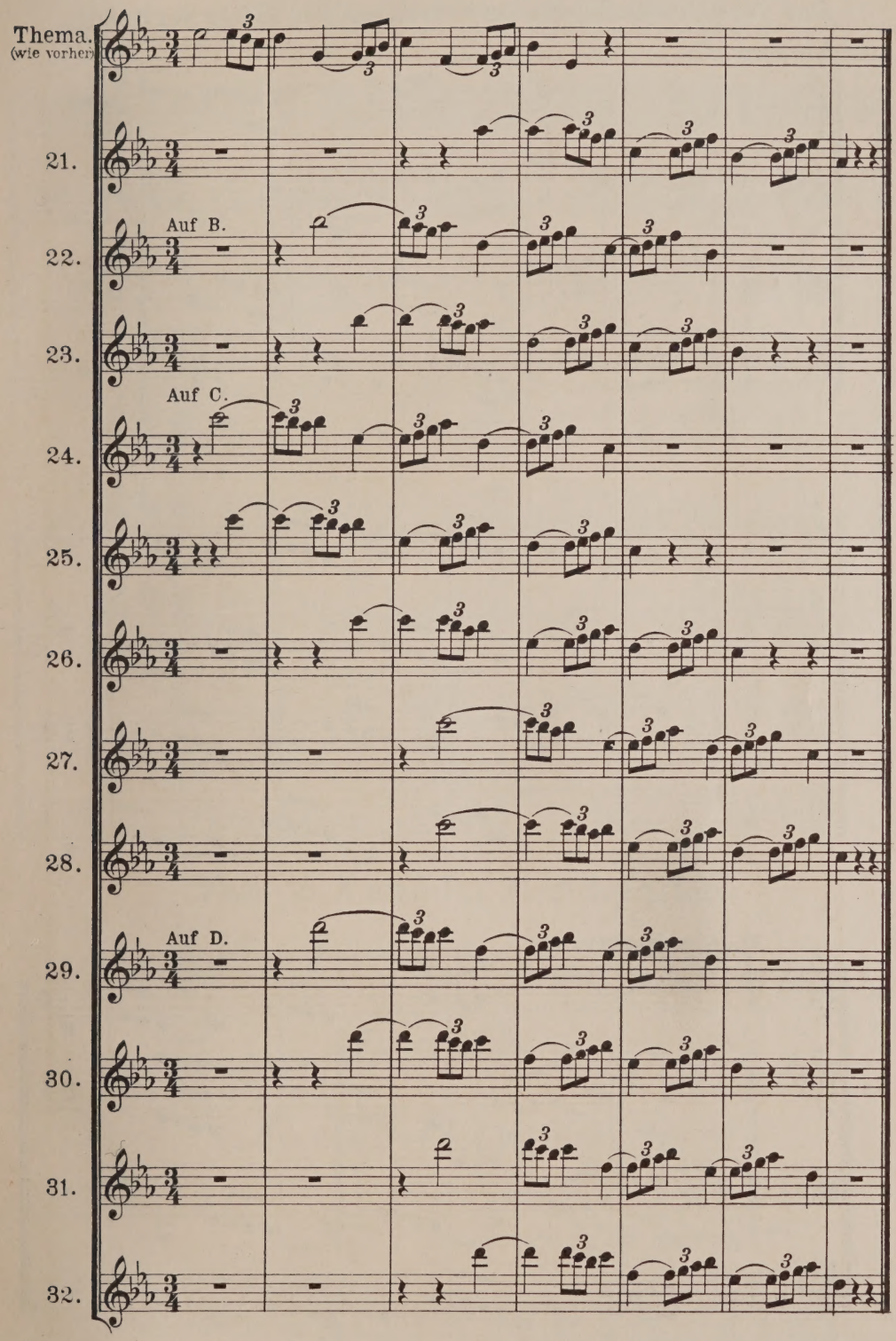


Engführungstabelle.

J. Rheinberger.

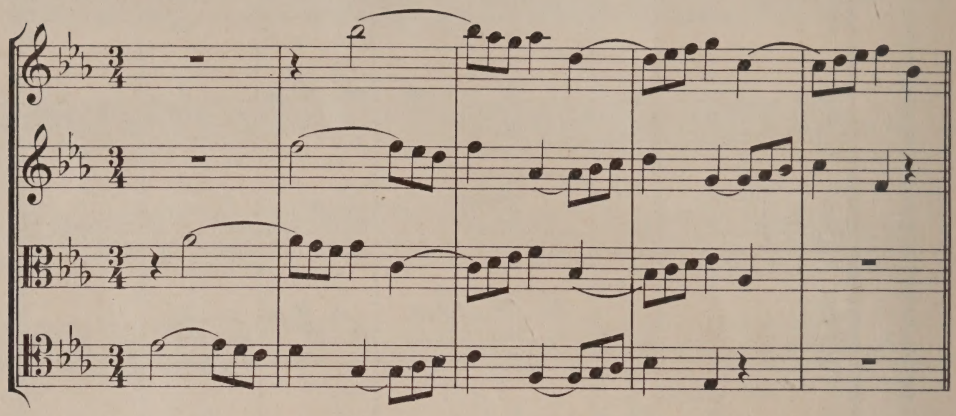



Thema.
(wie vorher)
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
Auf G.
16.
17.
Auf As.
18.
19.
20.

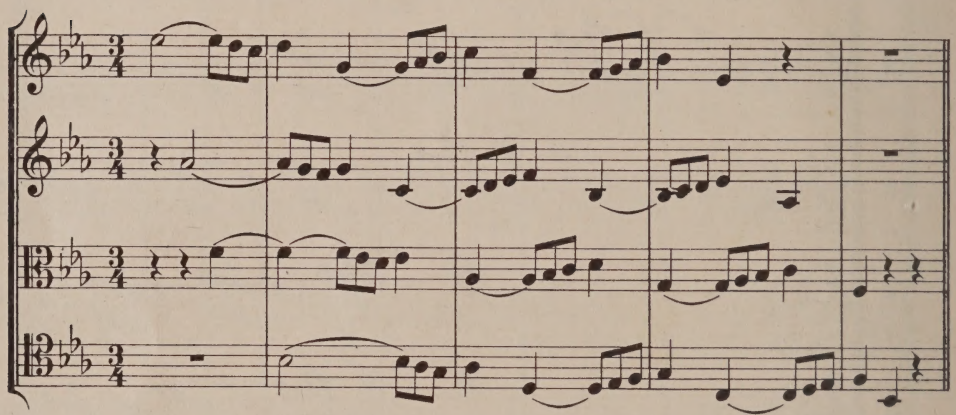

Thema.
(wie vorher)
21.
Auf B.
22.
23.
Auf C.
24.
25.
26.
27.
28.
Auf D.
29.
30.
31.
32.

Das vorstehende Thema im vierstimmigen Satze verwendet.

a.

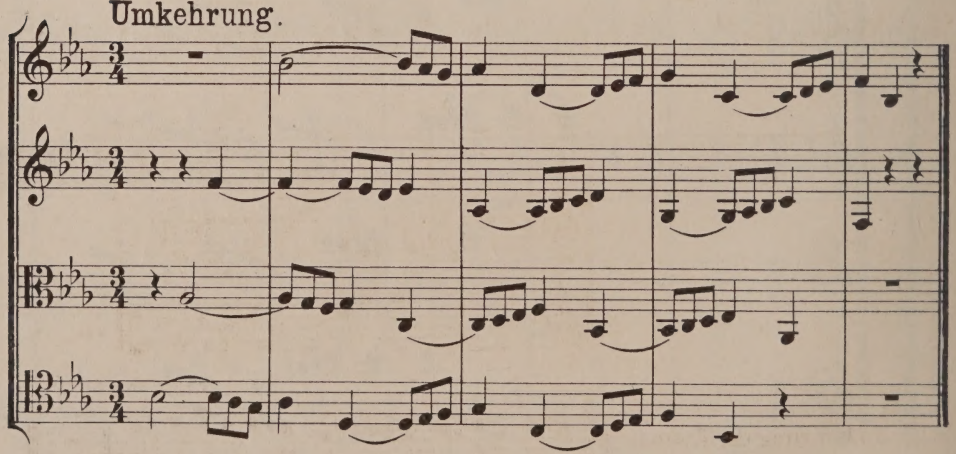


b.



Umkehrung.

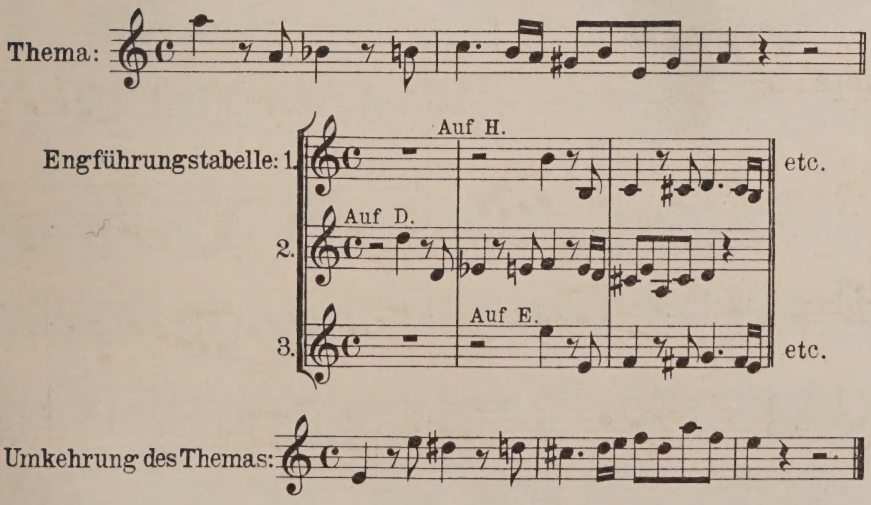
c.



Engführungstabelle eines Themas.

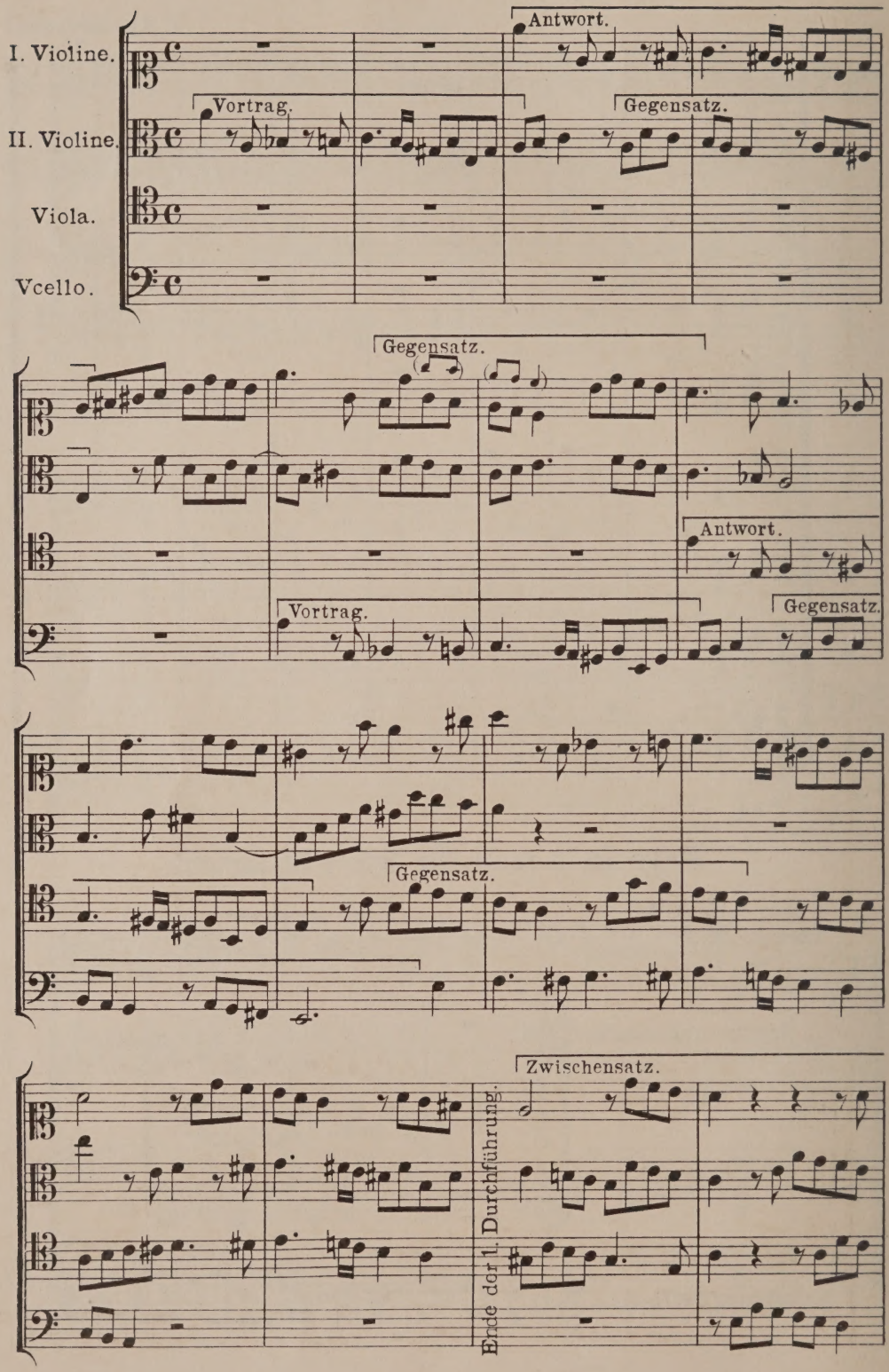
(J. Rheinberger.)

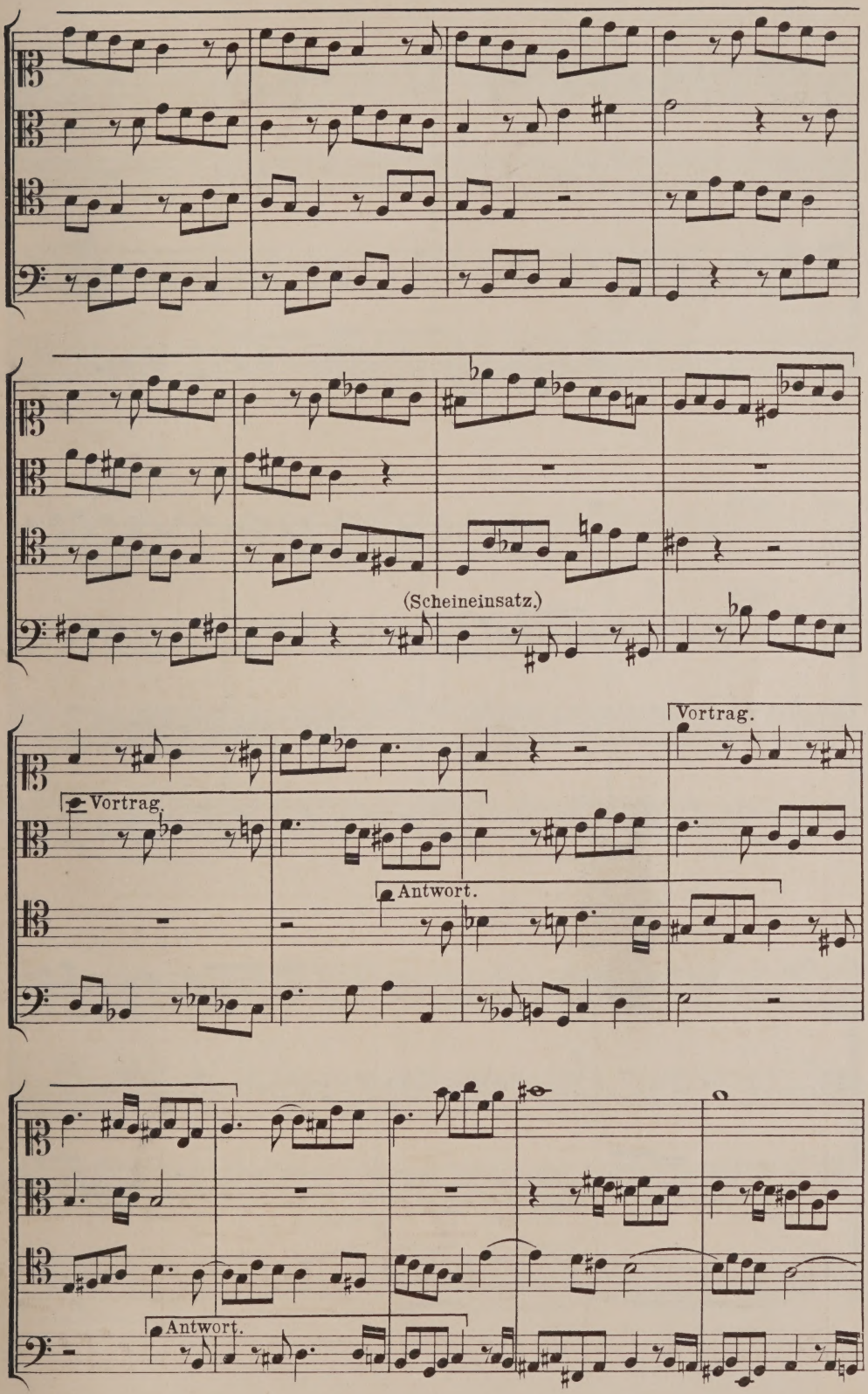
Fuge in A moll für Streichquartett.

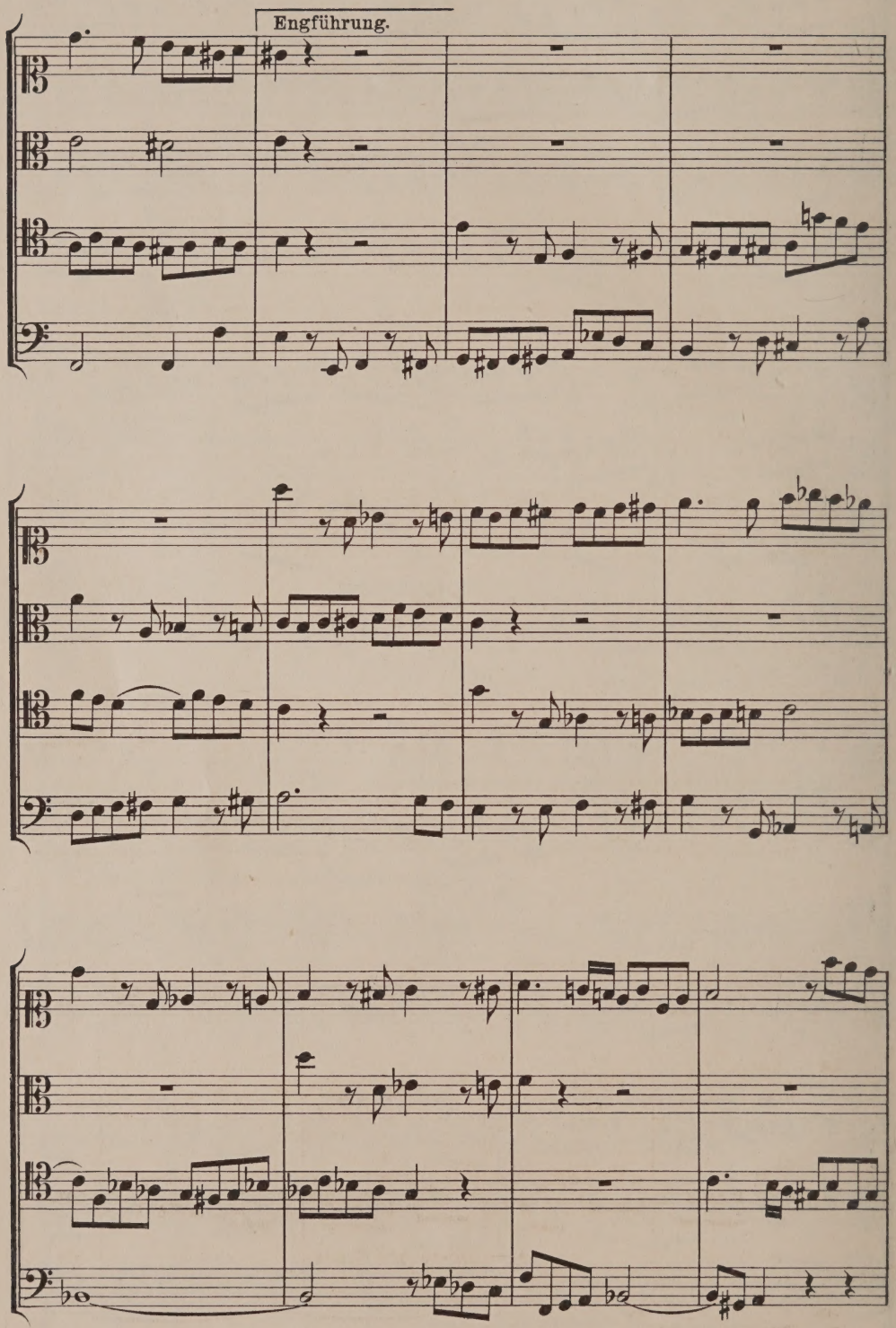


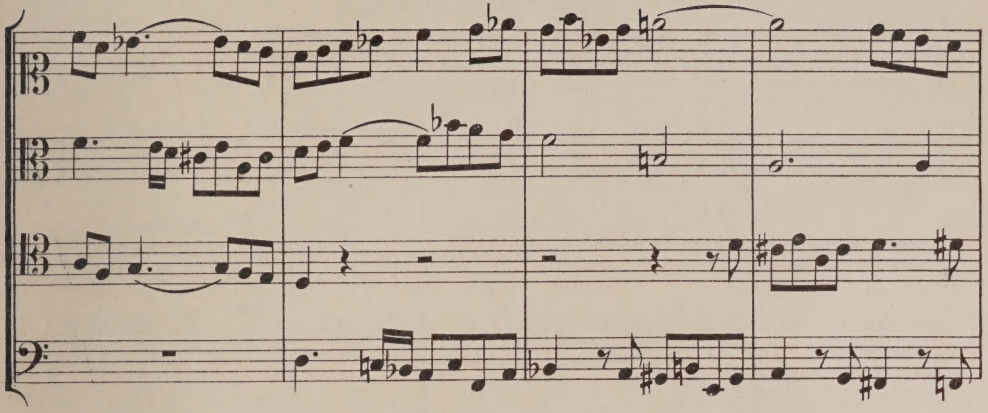
Fuge.

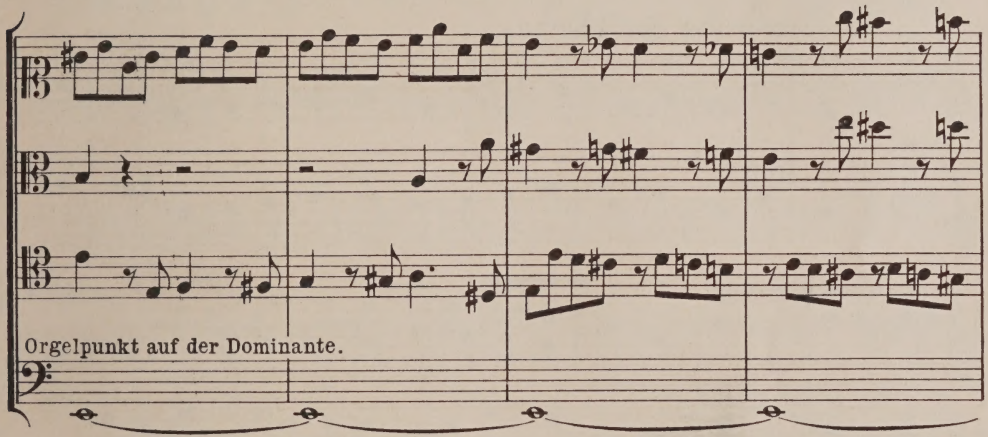
M. M. 1878 J. R.




(Scheineinsatz.)
Vortrag.
Vortrag.
Antwort.
Antwort.


Engführung.



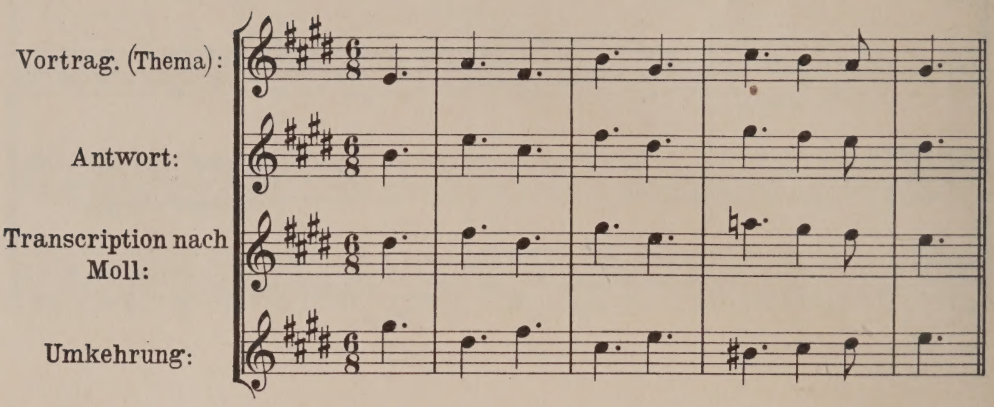

Orgelpunkt auf der Dominante.

tr
Orgelp. a. d. Tonika.

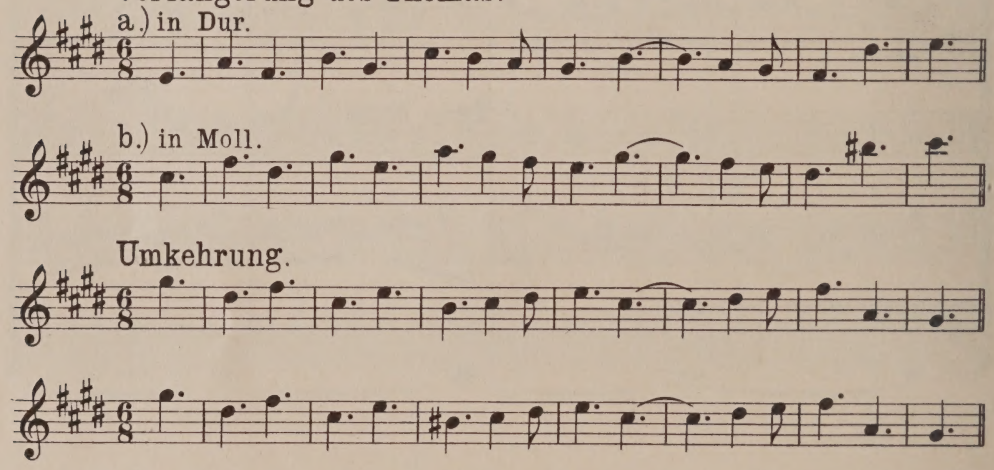
Fuge in E dur für Streichquartett.

Thema von Beethoven.

Vorarbeiten zur Anlage dieser Fuge.



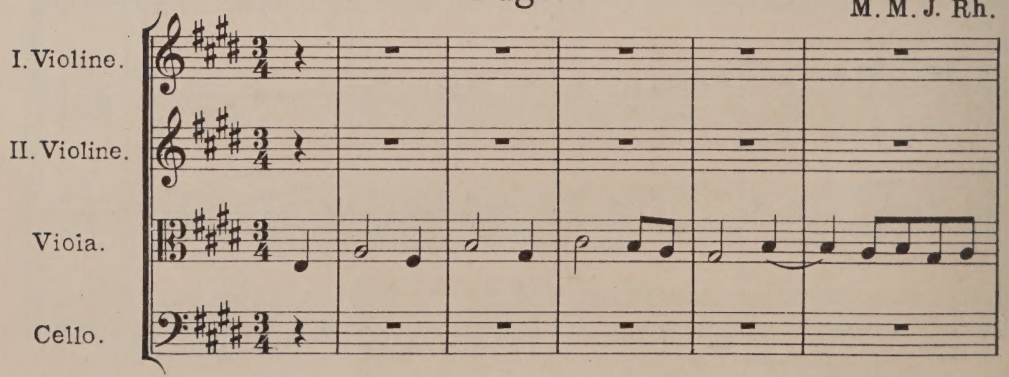
Verlängerung des Themas.

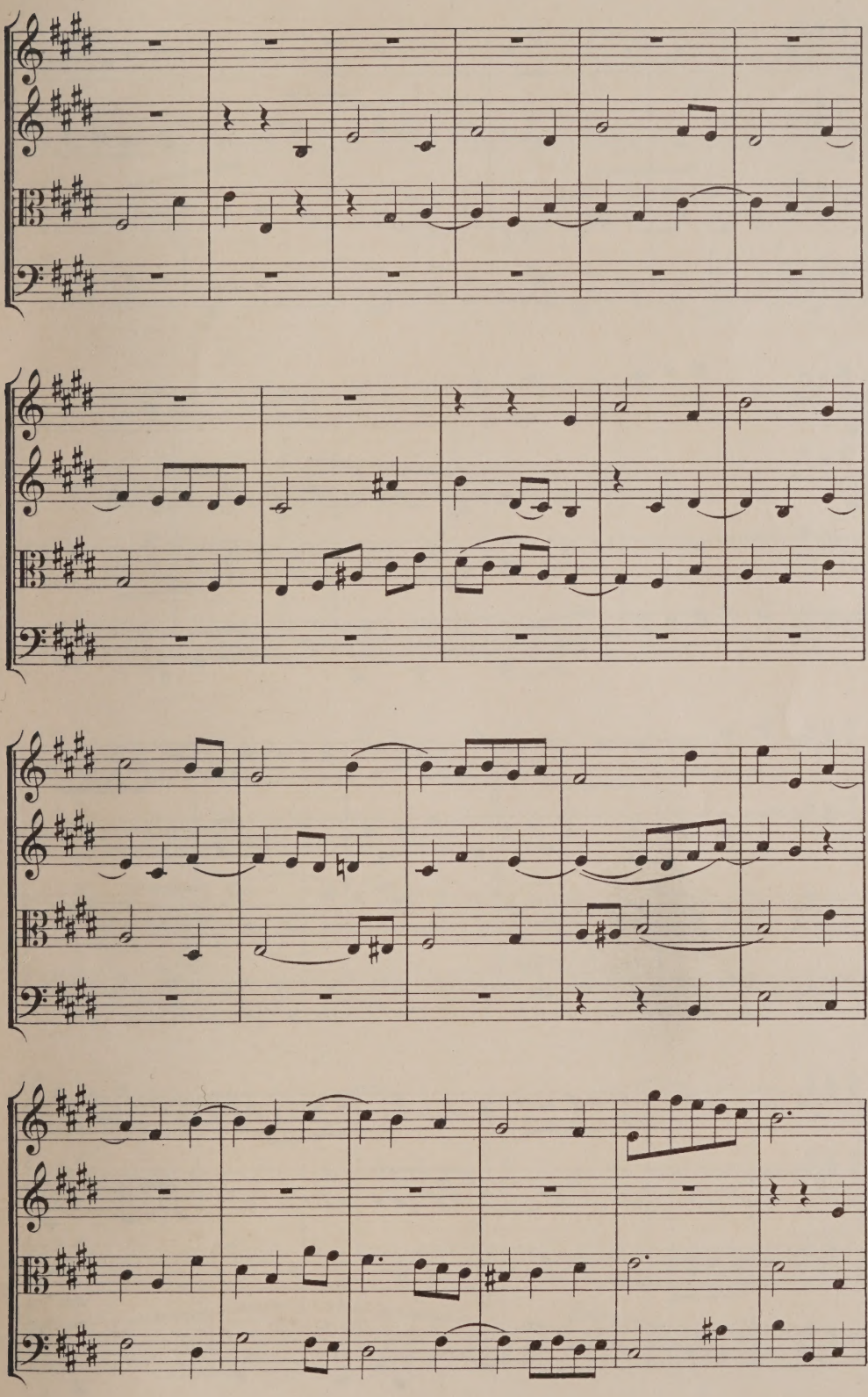


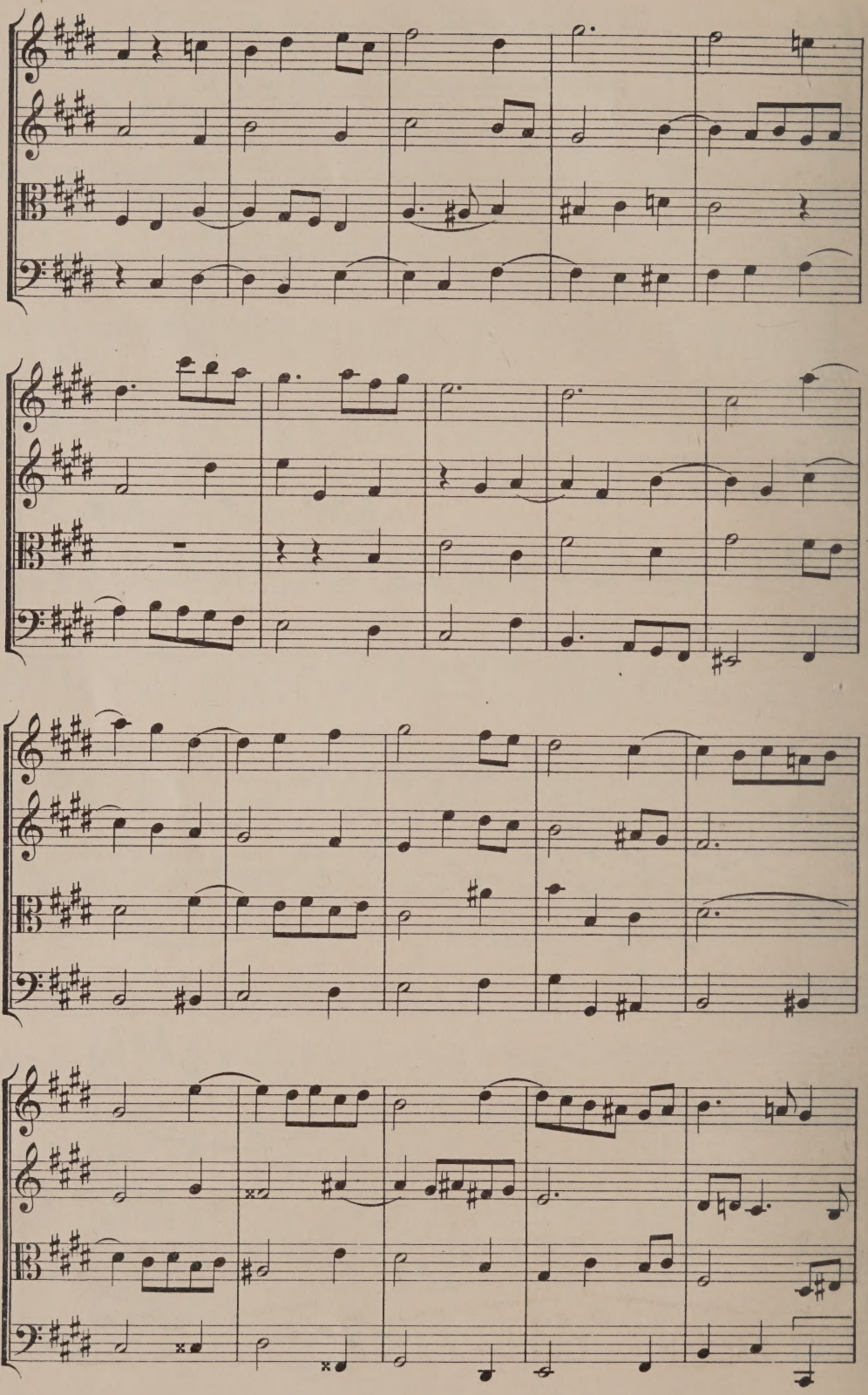
Umkehrung.

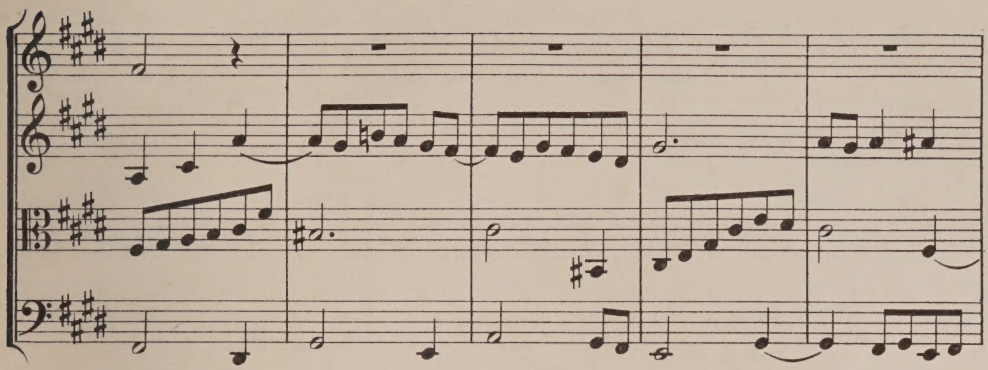
Fuge.

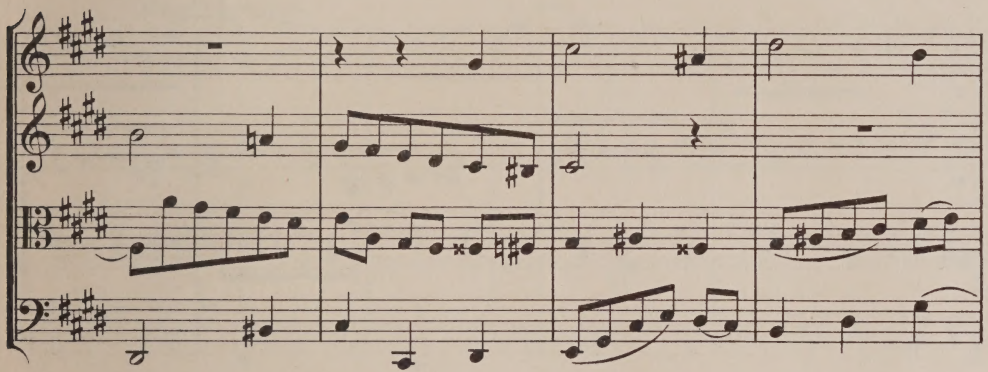
M. M. J. Rh.

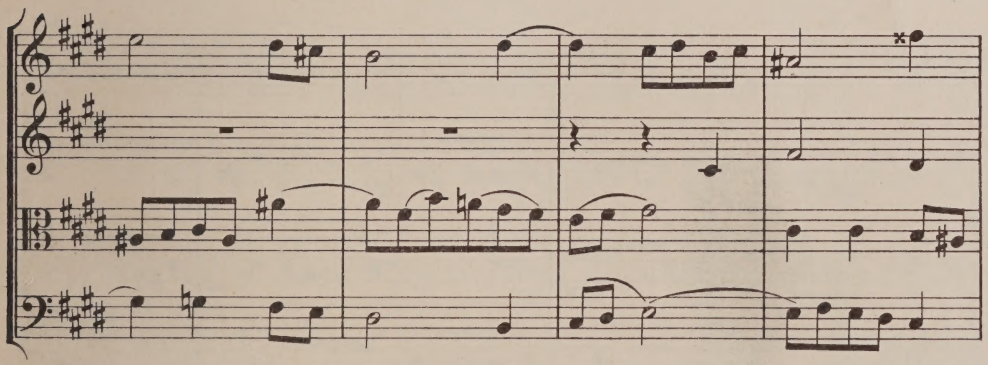


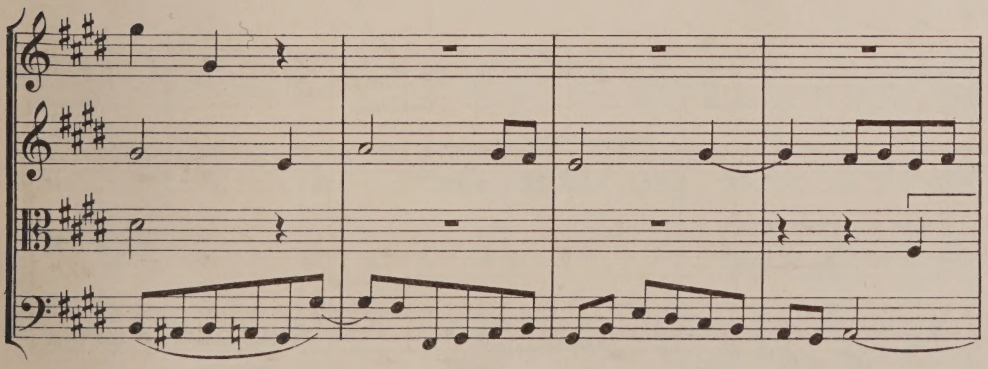


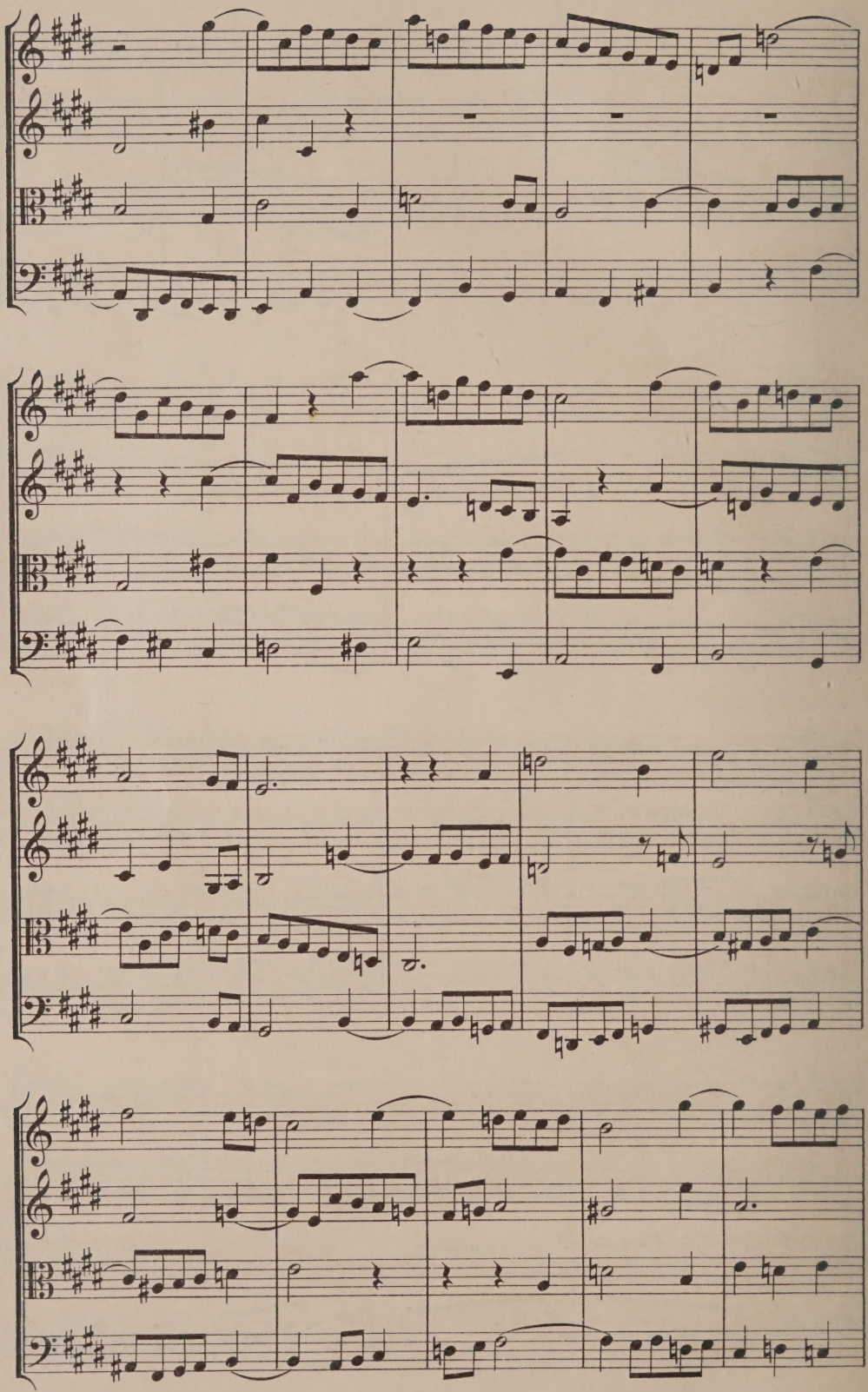


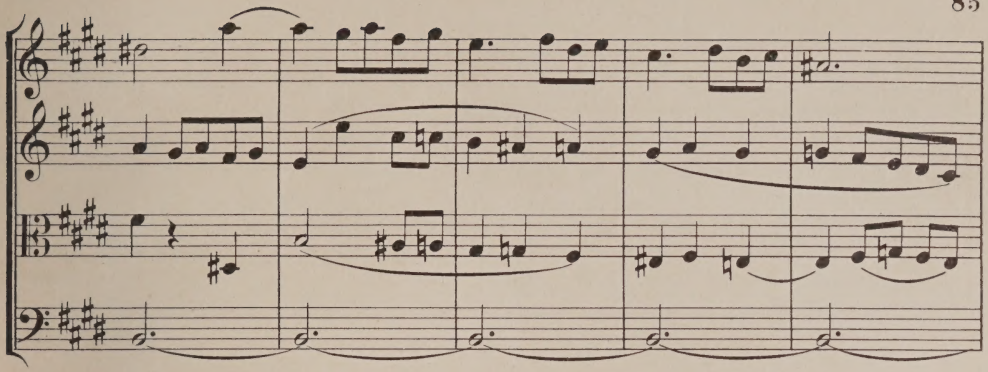




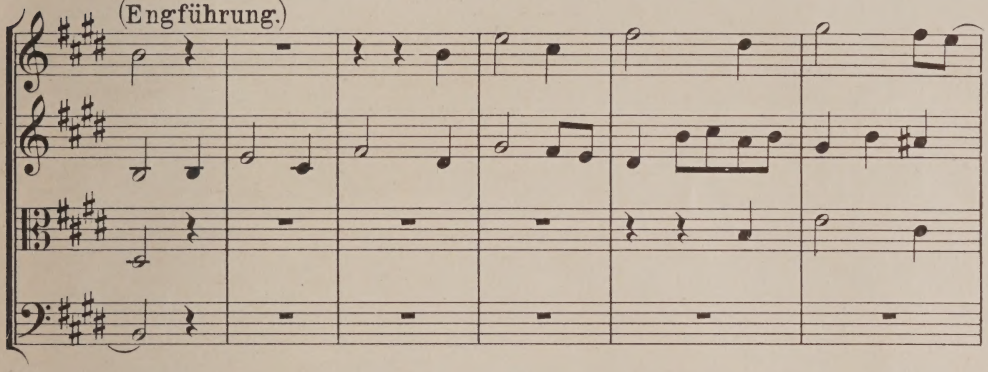


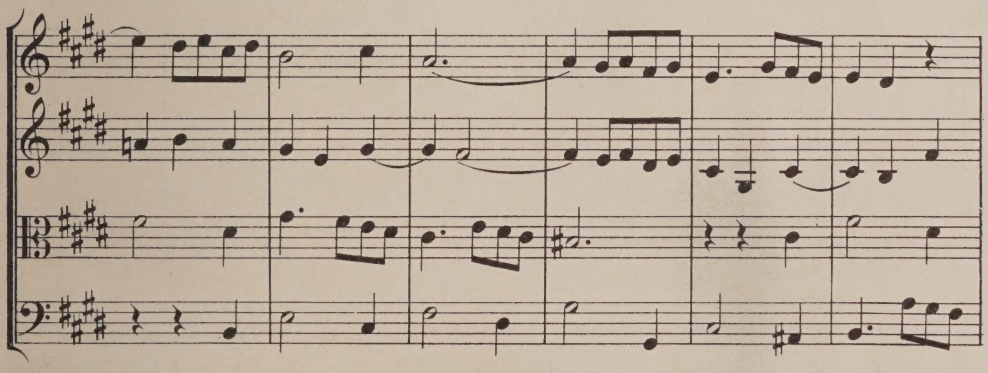


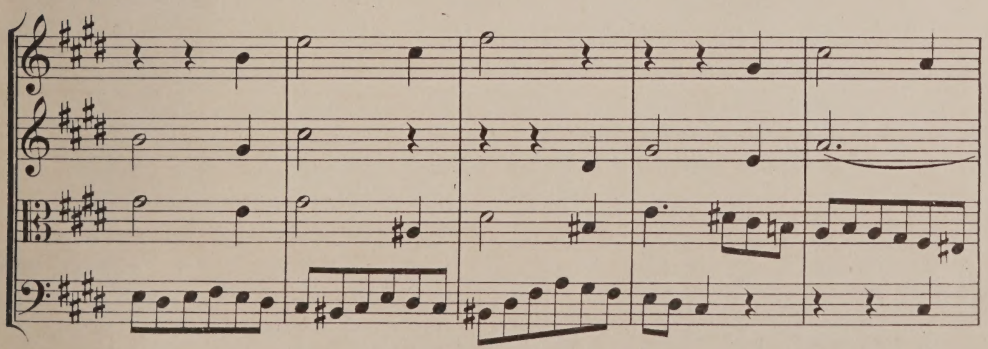


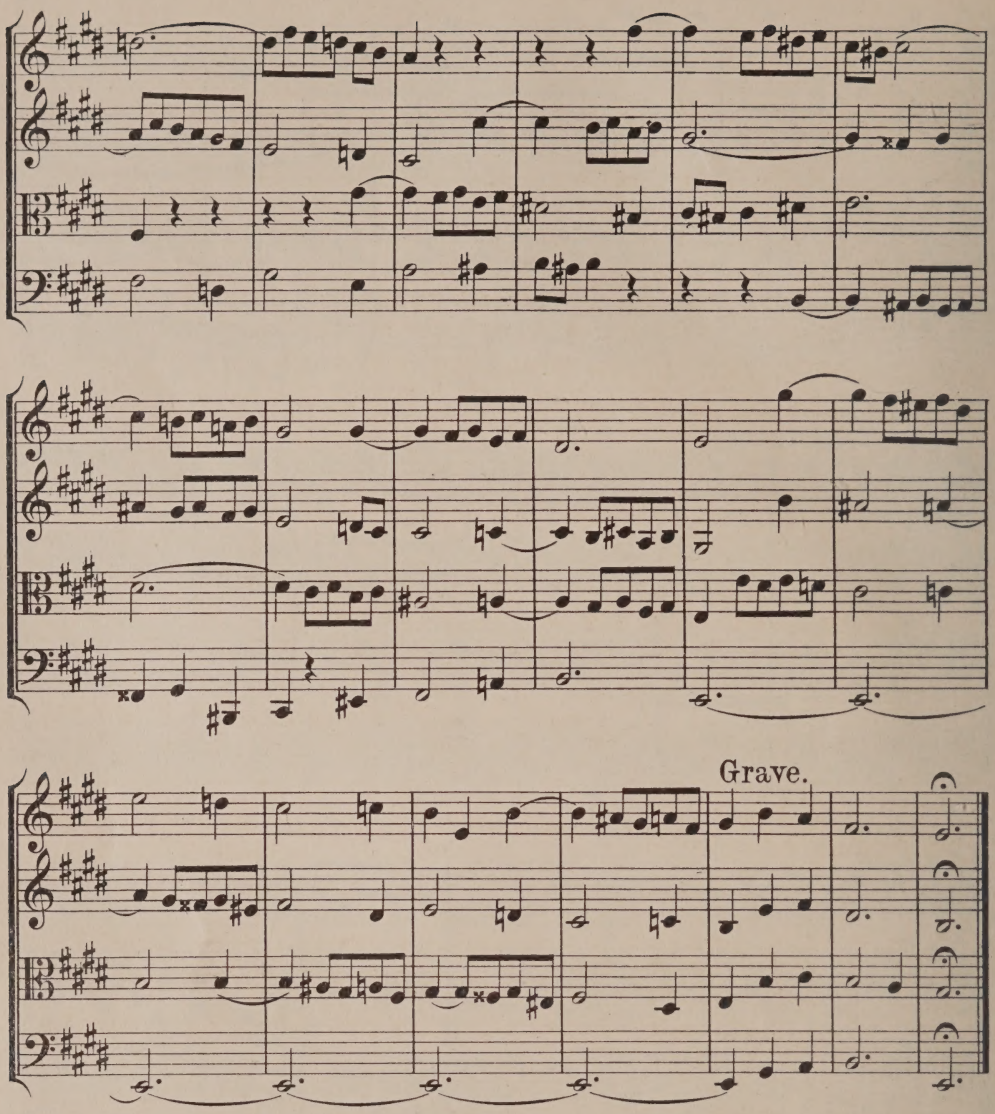


(Engführung.)









Vorstehende Fuge zu vier Stimmen ist vollständig regelmässig gebaut:

I. Durchführung. Dem Vortrage der Viola antwortet die II. Violine, welche von einem Gegensatze begleitet wird. Vortrag der I. Violine mit entsprechender Antwort im V=Cello. Der 5te Einsatz bringt den Vortrag in der II. Violine, welchem die Viola entsprechend antwortet und mit diesem 6ten Einsatze die 1. Durchführung schliesst. Nach einem Zwischensatze von 6 Takten, der mit einem Motiv des Themas gebildet ist, beginnt die

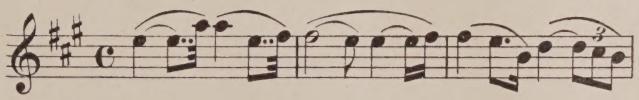
II. Durchführung. Zunächst in Cis moll (V=Cello.) Die Begleitung bewegt sich von hier aus bis zum Beginn der Engführung in Achtelsnoten. Antwort Gis moll (I. Viol.) Vortrag Cis moll (II. Viol.) Antwort Fis moll (Viola) Unmittelbar anschliessend beginnt die

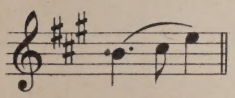
III Durchführung. (A dur) Dieselbe besteht aus 2 regelmässigen Einsätzen (V. Cello und I. Violine), denen sich ein Orgelpunkt von 6 Takten auf der Dominante beginnend und schliessend anfügt. Diese Durchführung ist also nur scheinbar vollständig, da der Orgelpunkt die fehlenden 2 Einsätze ausgleicht. Nach diesem Orgelpunkt beginnt die

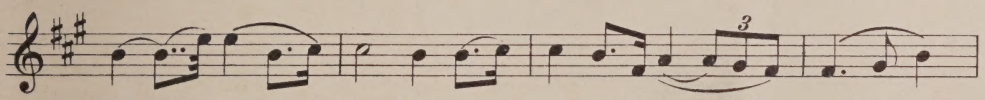
Engführung. Vier regelmässige Einsätze auf H. in der Entfernung von je 2 Takten werden beantwortet durch acht-taktweise sich folgende Einsätze. Nach acht Einsätzen des kleinen Motivs beginnt der

Schlussorgelpunkt. Auf der Tonika mit 6 Takten, worauf mit einer breiten **Kadenz** die Fuge geschlossen wird.

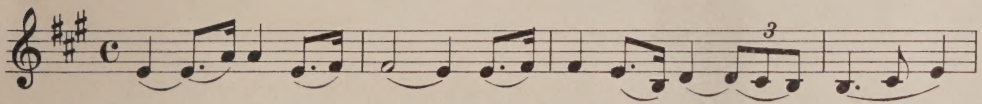
In welch grossartig, genialer Weise die Fugenform im freien Schaffen ihre Verwendung finden kann, hat uns Richard Wagner in seinem „Lohengrin" Vorspiele gezeigt. Dieses wundervolle Tonstück ist weiter nichts als eine freie Fuge.

Dem Vortrag des Themas 

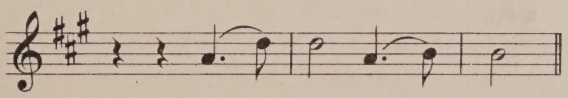
 folgt ein thematischer Zwischensatz und setzt darauf die Beantwortung des Themas auf der Dominante ein:



auch hier folgt wieder ein Zwischensatz und diesem der erneute Vortrag des Themas:



Hier folgt wieder ein Zwischensatz, dem das Hauptthema in der Erweiterung angefügt ist, gleichsam als *Andeutung* einer III. Durchführung:



wobei aber nur der kleine vorstehende Teil des Themas Verwendung findet. Die letzten drei Schlusstakte wahren den fugenartigen Charakter dieses Musikstückes. Man sieht auch hieraus, dass das freiste Schaffen immer nur von Demjenigen künstlerisch betätiget werden kann, der die Formen der Musik unfehlbar und mit souveräner Sicherheit beherrscht. Darum:

„Kenntniss der Musikliteratur und
Übung macht den Meister."

W. Irgang

Leitfaden der allgemeinen Musiklehre

für Musik-Institute, Seminare etc., sowie zum Selbstunterricht.

4. Auflage. Heilbronn. Preis 80 Pfg.

Inhalts-Verzeichnis: Tonsystem. — Notensystem und Schlüssel. — Versetzungszeichen. — Geltung der Töne und Pausen. — Tempo. — Takt. — Abkürzungen der Notenschrift. — Intervalle. — Tonleiterbildung. — Tongeschlecht, Tonarten, Verwandtschaft der Tonarten. — Alte Tonarten. — Übersicht, Einteilung und Geschichtliches der Musik. — Enstehung der Musik. — Name der Musik. — Musikalisches Gehör. — Einteilung der Musik und der Musikinstrumente. — Das Klavier. — Der Ton. — Tonverbindung und Harmonie. — Homophon und Polyphon. — Entstehung der Tonstücke. — Musikgeschichtliches. — Drei charakteristische Kompensationsstyle. — Klassizität und Modernität. — Anhang: Die gebräuchlichsten Kunstausdrücke.

☞ **Für die Güte dieses Werkes zeugt wohl am besten, dass dasselbe bereits in 4. Auflage erschienen ist, also schon über 3000 Exemplare abgesetzt sind.**

Hermann Nürnberg

Grundregeln des Klavier-Fingersatzes

zusammengestellt und als Leitfaden für Lehrer,
sowie auch als Unterrichtsstoff für Selbstlernende eingerichtet.

Mit vielen Notenbeispielen, 104 Seiten in 8°.

Preis 80 Pf.

Eines der umfangreichsten Kapitel in der Klaviertechnik ist der Fingersatz, leider wird hierin nur zu häufig, sowohl von seiten der Lehrer, als auch der Schüler mit grosser Leichtfertigkeit gesündigt, teils aus Unkenntnis, teils, was noch viel schlimmer ist, aus Bequemlichkeit.

☞ **In zweiter Auflage erschien:** ☜

Die Kunst des Dirigierens

von

Hector Berlioz.

Anleitung zur Direktion, Behandlung und Zusammenstellung von Orchestern und Chören.

Auf moderner Grundlage neu bearbeitet und erweitert von C. Frhr. von Schwerin.

Mit sieben Tafeln, enthaltend die verschiedenen Taktierarten, sowie Musik-Beispiele. 8°.

Mk. 1.20.

Verlag von C. F. SCHMIDT, Heilbronn a. N.

C. F. Schmidt

Musikalienhandlung und Verlag

Spezial-Geschäft
für antiquar. Musik- und Musik-Litteratur.

Spezial-Verlag
für Instrumental- und Orchester-Musik.

Heilbronn a. N.

(Württemberg).

Ankauf von Musikbibliotheken.

Grosses Lager

in **neuen** und **antiquarischen** Musikalien;
besonders Kammer- und Orchestermusik
sowie ausländisches Musik-Sortiment.

Kataloge gratis und franko

über:

Orchester-Musik,
Militär- (Harmonie-) Musik,
Streich-Instrumente ohne und mit
Pianoforte in jeder Besetzung,
Blas-Instrumente,
Pianoforte, Orgel-Harmonium,
Vokal-Musik, Opern, Partituren,
Klavier-Auszüge mit Text,
ein- und mehrstimmige Gesänge,
Bücher über Musik.

Bitte um genaue Angabe, welche Abteilung gewünscht wird.

C. G. Röder, Leipzig.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

B. P. L. Bindery
AUG 18 1908